الطُواف حول الجبل ..

كنت أرقبه وهو يحضر المؤتمرات الدولية ، رأسه برأس كبار الساسة ودهاتهم ، ممن تراهم العين أو تعيهم الذاكرة ، كان أكثر رؤساء مصر ادراكا للموقف الدولى واحتمالاته ، نفعا لنا أو ضرا ، تفكيره على المستوى العالمى ، بعد ان كان تفكير من سبقوه لا يتجاوز النطاق المحلى الا الى علاقة ثنائية ، لم تعد مصر مستعمرة أو تحت وصاية رسمية أو عرفية ، أو داخلة فى منطقة نفوذ ، جعلها فور تحريرها دولة تماثل الدول الكبرى فى اتساع رقعة اتصالاتها وفاعلية تأثيرها ،وكانت سياسته تقف دائما الى جانب المبادىء الانسانية العليا ، غير متاجر بها ، فكان مثلا تحتذيه وشعلة تستضىء بها كل الأمم المقهورة الساعية الى التحرر والتقدم بعد تخلف ، ولم تكن سياسته نابعة من شرف عقائده فحسب بل من ادراكه العميق لسير التاريخ ، فمشى فى الطريق الذى يشقه لأنه الصحيح المؤدى – مهما طال المدى – الى العدالة المنشودة وازالة الطغيان والاستغلال واقرار المساواة بين الشعوب ، ما كان أكثر ذكره لمسيرة التاريخ فى خطبه وأحاديثه ، جمع بين النظرة الى الحاضر والتطلع بوثوق الى المستقبل ، لم يسمع الناس قبله رجل دولة مثله يبصرهم بحتمية التاريخ وبأن الحكمة تقضى بالانصياع لها والتخلى عن الأنانية والاعتزاز بانتصارات عقيمة ؛ يحكم عليها التاريخ بأنها من أبشع الجرائم أو على الأقل بأنها من أسخف العوائق •

وكنت أرقبه وهو يحضر مجلس وزرائه أو نوا بشعبه ، هنا تتجلى فيه عقلية عملية واقعية ، تشمل لب المشكلة وتواجهها وتبحث عن أفضل الحلول وتضع له أحكم الخطط لتنفيذه ، فى حدود الطاقة والامكان ، بلا مضاربة أو حملا على الصدف • العقلية هنا عقلية أرقام واحصائيات وترتيب أولويات ، عقلية حسابية ، وكنت أعجب لذاكرته وهو يستشهد غيبا بالأيام والأرقام •• هذا شأن رجل يقرأ بامعان ويستبطن المغزى فلا ينساه مهما تراكمت عليه المشاغل •

وكنت أرقبه وهو يخاطب الجماهير ، بدا له وجه جديد ، القدرة على الالتحام بالشعب ، على مصارحته ، على عرض أعقد القضايا بأسلوب تحدثى سهل يفهمه الجميع ، كانت له خطب كثيرة ارتجالية ، تستمر ساعات ، لا يتلعثم ولا يرتج عليه ، وحتى فى الخطب المكتوبة كان يقطعها مرارا ويلجأ الى الارتجال، وبخاصة حين يمس الموضوع كوامن عواطفه : مهاجمته للصهيونية والاستعمار والرجعية وأعداء الشعب ، وضرورة الكفاح والصمود له ، لن تغيب عنى رنة نطقه لكلمة الكفاح يخرج حرف الحاء من حنجرته معبرا بقوة عن الاصرار ، كان الكفاح حقا سلاحه وقدره . وكان لا يشكو بل يشحذ ارادته وهو يذكر انه منذ أول يوم له فى الحكم لم يخرج من معركة الا ليدخل معركة .

ولم تخل خطبه الجماهيرية من الدعابة ، ولكنه لا يلجأ اليها الا نادرا، وبقصد ، وفى موضعها ، لأنه يعلم ان الشعب كما يريد أن يجذب منه القلوب والأبصار والأسماع يجب أن يجذب منه الضحك أيضا ، فكانوا اذا ضحكوا زاد حبهم له .

وكنت أرقبه وهو يقدم فى داره أبناءه لكبار زواره ، هنا يتجلى وجه رب الأسرة ، التى يجد فى ظلها سعادته وملاذه ومحبته ، وطرحه للكلفة ، نجد الصالون الصغير الذى يألفه ويحيا بأنفاسه ، والمقعد الذى يستريح عليه ، اذا قيل انه يعود فليس الى قصر رسمى ، بل الى بيته مملكة حياته الخاصة ، فى ستر .

ولكنى راقبته أكثر ما راقبته وهو يحضر تحت قبة الجامعة فى عيد العلم ، وكنت أحرص دائما أن أراه فى ذلك اليوم ، يشرف وهو رضى النفس على جمع من شيوخ اعترف لهم بفضلهم وشباب ناجح يستعد لتسلم الشعلة ، الفتاة بجانب الفتى سواسية ، جاءوا جميعا مع أسرهم ، هنا يتجلى وجه الأب الروحى ، والمعلم ، العقلية عقلية علمية ، تشيد بالعلم وتمضى عليه ، الايمان به هو النقلة من التخلف الى التقدم . ولعل أكبر اسهام للرئيس جمال عبد الناصر فى مسرح حياة أمته هو تمكينه للعلم وضرورة الاعتماد عليه فى السلم والحرب وفتح أبوابه لجميع أبناء الشعب .

يحى حقى

جمال عبد الناصر

وسر تاريخه المكنون

بقلم : فتحى رضوان

ما أطول شواطىء المحيط ، ومع ذلك ، فليست كل نقطة فى هذه الشواطىء ، صالحة لرسو السفن .

كذلك ما أطول حياة جمال عبد الناصر العامة ، ولكن ليس سهلا ميسورا للمؤرخ ، أن يختار نقطة البدء فى ترجمة موجزة لهذه الحياة .

من أين يبدأ ؟

هذا هو السؤال المحير ، الذى حاولت أن أجيب عليه ، بعشر اجابات على الأقل ، ولم تكن واحدة منها ، لتقنع غاية الاقناع ، وترضى غاية الارضاء ، حتى حسبت أن هذه المحاولة ، مجازفة لا بدء لها ، فهى غير مأمونة العاقبة ، اذ يخرج الانسان منها صفر اليدين ، يحسب أنه قال كلاما نافعا ، وهو فى الواقع ، أشبه شىء بصاحب زورق صغير ، فى بحر هائج ، يرى أمامه شواطىء مديدة تتجاوز مدى النظر ، وكل موضع فيها يدعوه لأن يهبط بقدمه عليه ، ومع ذلك يبقى العوبة فى يد الأمواج الصاخبة ، تدنيه من الشاطىء أو توهمه أنها تدنيه من الشاطىء ، أو توهمه أنها تدنيه ، ثم تقصيه ، وهكذا دواليك حتى يدرك أنه كتب عليه ، أن يبقى فى القارب المتأرجح المتراقص ، والشاطىء أمامه ، كأنما يعبث به ، ويسخر منه .

ولا تحسب أن هذا الكلام ، مجرد تشبيهات ، أقدم بها بين يدى هذه الدراسة ،المجملة المتواضعة وليست هذه التشبيهات مقصودة لذاتها ، فلست أعنى مثلا بطول الشواطىء ، ضخامة شخصية جمال عبد الناصر ، وانما أعنى حقا وصدقا ، صعوبة تناول هذه الشخصية بالدراسة ، اذا كان الدارس يعنى أن يقول شيئا جادا وجديدا ، والا يلوك هذه المعانى ، التى قيلت فى دراسات عديدة عن عبد الناصر ، والتى تقال عادة عن العظماء حينما يموتون .

اللغز الذى لم يحل

لقد سلخت سنين وأنا أتأمل فى شخصية عبد الناصر ، التى تتغير وتتطور ، وتأخذ صورا وأشكالا عديدة ، عند الناس ، وعندى ، والتى تلعب أدوارا لم يسبق لأحد أن يلعبها ، فى التاريخ القديم والحديث ، وأنا أتساءل ما سر هذه الشخصية .

وكان كل ما يقال ، وما يكتب ، تحليلا لهذه الشخصية ، أشبه شىء بالرغاء ، بالزبد الأجوف ، لأن هذه الشخصية بسرها وسحرها ، وباتساع مداها ، وبعمق تأثيرها ، عند الكارهين والمحبين ، والساخرين بها والمتدلهين فى حبها ، عند العرب وأهل الغرب ، عند من يريد الانتفاع منها ، ومن يريد النجاة من أسرها ، عند من يدعى من أجلها المعجزات التى لم تقع ، ومن يفترى عليها الأباطيل الى لم تحدث .. هذه الشخصية سر مغلق ، ولغز لم يحل .

فان كل ما يتصل بهذه الشخصية : من حيث المكان والزمان ، أى من حيث البيئة والوراثة ، وظروف الوطن ، والظروف الدولية ، والثقافة

والنصيب من التعليم ، والأعوان المساعدين ، والأدوات المتاحة ، والأعداء والعقبات المتكاثرة .. كل ذلك يدعو الى أن تجعل من جمال عبد الناصر، رئيس دولة ، وزعيم حركة ، قليل الأثر ، خافت الصوت ، صغير المكانة . فما الذى جعله زعيما استقرت زعامته ، ودانت له الأمور فى وطنه ، سياسيا واداريا ، كما وقفت شخصيته ، فى وجه زعازع وأعاصير من المؤامرات والدسائس ، فى الداخل والخارج ، من قوى متألبة ، غنية ، تحسن التدبير والكيد .

الظروف المضادة

حينما خرج جمال عبد الناصر فى ٢٣ يولية سنة ١٩٥٢ ، على رأس اثنى عشر ضابطا ، لم يكن أحد قد سمع باسمه قط . فلم يكن هتلر الذى اشتغل بالسياسة ، وأنشأ حركة النازية التى استمرت عشرين عاما قبل أن يصل الى الحكم فى سنة ١٩٣٣ ، ولم يكن غاندى الذى عرفته بلاده بالحركة التى نظمها وأدارها ببراعة ونجاح لحماية مواطنيه الهنود فى جنوب افريقيا ، ولم يكن سعد زغلول الذى ولى الوزارة ثم انتخب وكيلا للجمعية التشريعية قبيل الحرب .

كان ضابطا صغير السن ، فى الرابعة والثلاثين من عمره ، وكان ينتمى الى جيش هزم فى معارك فلسطين أمام شراذم اليهود — ولم تكن هذه الهزيمة هى كل ما أحاق بسمعة هذا الجيش ، وهبط بها ، بل كان الرأى العام فى البلاد يعتقد أن قادة هذا الجيش أبعد الناس عن فهم شئون الحرب ، وأكثرهم عجزا فى ادارة الجيوش ، والخوض فى المعارك ، وان شباب هذا الجيش ، وان امتلأ بالحيوية ، واشتعل اهتماما بشئون بلده ، الا أن ولاة الأمور ، المتأثرين بتوجيهات الانجليز أصحاب الكلمة العليا فى البلاد ، سدوا أبواب التعليم العسكرى الحقيقى ، فى وجه هؤلاء الشبان وقصروا ما استطاعوا سنى الدراسة فى المدرسة الحربية — التى سموها الكلية الحربية — ولم تبلغ مدة هذه الدراسة السنتين ، وهى مدة — مع ضعف التحصيل فى المدارس الثانوية — غير كافية لخلق ضباط ذوى كفاية حقيقية .

فاذا نحينا هذه الظروف الشخصية ، ونظرنا الى الظروف العامة ، بدت لنا صورة قاتمة ، لا تثير الثقة ولا الأمل فى هذا القائد الجديد .

فقد رزحت مصر قبل ثورة سنة ١٩٥٢ تحت حكم ملكى فاسد ، ونظام حزبى ، ليس أقل منه فسادا ، واقتصاد قومى غاية فى الضعف ، اقتصاد زراعى متخلف ، يعتمد على محصول أساسى واحد ، ويقوم على أدوات بدائية هى بذاتها أدوات الاجداد التى انقضى عليها خمسة آلاف سنة لا تتطور ولا تتغير . وكان الدخل القومى ضئيلا ، ومتوسط دخل الفرد لا ينافسه فى ضآلته الا دخل الهندى ، وكانت نسبة المواليد أعلى نسبة فى العالم ، ونسبة الأمية مروعة ، وحصة كل فرد من الامراض المتوطنة والطارئة ، حصة مفجعة . وكانت البلاد فوق ذلك محتلة احتلالا ذا شعب ، منه السياسى ، ومنه الاقتصادى ، ومنه الثقافى . وكان البناء الاجتماعى واهنا متداعيا .

هذه هى حال الأمة التى تسلم جمال عبد الناصر الشاب الذى لم يكن يبلغ عندما تسنم ذروة الزعامة فى بلاده — كما قلت — الخامسة والثلاثين ، وكان عليه أن يقصى الملك ، وأن يلغى الملكية وأن يحارب الانجليز ويجليهم عن بلاده ، وأن يستخلص موارد بلاده من أيدى الأجانب وأن ينشىء جيشا ، ويعيد بناء الاداة الحكومية ، ويستنبط موارد جديدة للبلاد ، ويزيد من الخدمات العامة ، ويوسع من نطاقها ، ويعمق من أثرها ، حتى لا يكون التعليم والوقاية الصحية والرعاية الطبية ، وشق الطرق والترع ، أمورا سطحية تستنزف المال — ولا يستفيد منها المواطنون .

هل يستطيع هذا الشاب الصغير ، أن يفعل ذلك كله . وهل يترك ليفعل ؟ هل سيسكت عليه الاستعمار ، وهل سيحتمل الانجليز وجوده ؟ وهل ستسمح له القوى التقليدية من زعماء أحزاب ، وأصحاب أطيان ، وأجانب استوطنوا مصر ، وتذوقوا نهب أرزاقها ، واتخاذ أبنائها مطايا أغراضهم ؟

ثم انه ليس وحده ، انه مع جماعة من الضباط أنداده وزملائه . ولا يبدو أنه رئيسهم غير منازع . فهل ستستغرقه المنازعات الداخلية ، التى عرفت على مدى التاريخ انها أقدر ما تكون على استنفاد طاقة الرجال ، وشل قواهم ، واضاعة جهدهم ، وابتلاع مواهبهم .

الا ترى أن المستقبل أمام هذا الشاب الصغير ، الذى لم يسمع أحد عنه ، لم يكن ورديا بل يكون عاريا فى قتامه وتجهمه ، بل كان بالغ السواد ، ممعنا فى الحلوكة .

فاذا استسلمنا للأمل الكاذب ، وتصورنا أن هذا الشاب ، سيجد من عناية الله ما يعينه

على تخطى هذه العـــوائق أو أهمهـــا ، وأنه سيعتصم بالصبر ، فيسكت على الباقى ، فى أمل نجدة ما ، تأخذ بيده ، وهو ينازل البـــاقى المستعصى على الحلول . فهل يبقى له من الجهد ما يخرج به من نطاق بيته ، الى الخارج ، فيكون واحدا من زعماء العالم المشاركين فى التحـدث عن شئون العالم ؟

كان هذا أبعد الأمور ، عن التقدير الصحيح .

مصرى بعد آلاف السنين :

وكان لهذا الشاب ، جانب مثير من جـوانب هذه الزلزلة التى طفت فوق سـطح الأحداث ، ذلك هو أنه مصرى قح . مصرى صعيدى نابت من قرية فقيرة ككل قرى الصعيد ، مجهـولة لا يسمع عنها أحد . ويبدو جليا من لونه ، وقامته ، وطريقة سيره ومظهره العام ، واناقته التى لم تكن قد كملت بعـد ، أنه مصرى من الذين نجا دمهم من أى امتزاج على اية صورة .

وليس يكفى أن يكون المصرى ، فلاحا ، ومن أهل الصعيد ، فمن أهل الصـعيد من ينطق بياض وجوههم ، وقسمات وجوههم ، انهم أبناء أتراك أو شراكسة أو أكراد أو أرناءود ، أو حتى فرنسيين أو نورمانديين .

وحلبة السياسة والحكم فى مصر ، خلت من المصرى منذ مئات السـنين . ولم يعد المصرى قادرا على أن يتحلى بصفات الحاكم الناجح ، والادارى الموفق ، ، الذى يعبر على متاعب الادارة من مراعاة للمواعيد ، والانتصار فى مجـاملة الأهل والأصدقاء ، واخـذ النفس بشىء من الضبط ، والزام الأتباع بالقواعد والنزول على مقتضى القانون .

مصرى على منصة الحكم دون أن يكون فى رعاية ظاهرة من أجنبى . ومصرى ينـاجز الأجانب . هذا وحده أمر تشفق منه النفوس ، وتجزع من عواقبه ذلك لأن الذين ألفـوا أن يحكموا هذه المنطقة من العـالم ، لم يسبق لهم أن تعاملوا مع مصرى . فهل سيستطيعون حمل أنفسهم على هذا اللون الجديد من تطور الأمـور فى العالم .

بصيص من النور فى الظلام :

ولكن لن نكون منصفين اذا لم تكمل الصورة بذكر جميع عناصرها . ومن هـذه العناصر ثلاثة :

أولا : أن السياسة التقليـدية فى مصر ، خرجت على تقليدها قبل ثورة سنة ١٩٥٢ .

ثانيا : ان الولايات المتحدة دخلت فى الحرب العالمية الثانية بقسط أوفر من القسط الذى ساهمت به فى الحرب العالمية الأولى ، ثم أنها قررت الا تعود الى سياسة العزلة وأن توجـه أمور الدنيا ما استطاعت الى ذلك سبيلا .

ثالثا : ان الاتحاد السوفيتى ، شـارك فى الحرب العالمية الثانية ، وشارك فى النصر ، ولم يعد دولة منبوذة فى أقصى شرق أوروبا ، أشبه ما يكون بدولة آسيوية متخلفة .

ولنتأمل فى هذه العناصر الثـلاثة ، وكيف أثرت على ميلاد زعامة عبد النـاصر ، كانت السياسة التقليدية للأحزاب المصرية منـذ اجهاض ثورة سنة ١٩١٩ لا تعـدو انتظـار المفاوضة مع الانجليز ثم الدخـول فيها ، ثم قطعها مؤقتا ، ثم قطعها نهائيا ، ثم سـقوط الحزب الحاكم ، فانتظار مفاوضات فالدخـول فيها وهكذا دواليك .

ولكن هذه الأحزاب أحست أن هذه اللعبـة باخت ، وأن مشكلات البلاد تفاقمت بحيث لم يعد تسكينها أو تأجيلها بهذا الأسـلوب الممل البغيض ممكنا ، وكان الى جانب الشعور بعقم هذا الاسلوب ، نمو عناصر جديدة لم تكن موجـودة من قبـل ، ودم جـديد دخل فى جسـم الحركة الوطنية ممثلا فى الأحزاب الشابة ، وفى تزايد القوة العمالية ، وفى انفجـار مشكلات الفقـر والبطالة بصورة أكثر الحاحا . لهـذا كله ، أدركت الأحزاب القديمة أنه لا مفر لها من أن تنزل الى ميدان جديد وأن تجدد فى أساليبها ، والا اكتسحت تماما ، فكان أن عرضت حكومة السعديين والدستوريين برياسة محمود فهمى النقراشى ما سـمى قضية مصر ، على مجلس الأمن سـنة ١٩٤٦ ، وهنـاك طالب رئيس الوزارة المصرية بجـلاء القوات البريطانيـة وحدث ما لم يحدث قط من قبل ، حدث أن سلط رئيس الوزراء المتربع على دست الحكم ، خرطوما من الغضب المتأجج على الاحتـلال البريطـانى فوصف البريطانيين (بالقراصنة) وسمى الاحتلال (سرطانا) وتوعد قوات الاحتـلال ، بالويل والثبور وعاد النقراشى الى مصر ، دون أن يظفر من هذه الحملة بشىء . ولكن كان هناك أكثر من كسب فيها . كانت حمـلة رئيس حكومة على الاحتلال كسبا ، كان بقـاء رئيس الحكومة فى منصبه بعد هذه الحملة كسبا ، كان تنـديد حكومة مصرية بالغرب وسياسته كسـبا ..

وأضاء هذا الموقف لدول الغرب طريقها ، فقد أدركت أن هذه ليست سوى سحب ، تنذر بأن وراءها عواصف ورعودا .. ولم يخطىء حدسها ، فبعد سنوات قليلة ألغى مصطفى النحاس رئيس الوزراء معاهدة سنة ١٩٣٦ وكان قد عاش سنى حياته الأخيرة واكبر عناصر رأس مال السياسى انه صديق بريطانيا ، وكان هو بالذات الذى أبرم هذه المعاهدة فى ٢٦ من أغسطس سنة ١٩٣٦ ، ولم يقتنع بتبريرها بظروف الحياة الدولية بل ذهب الى تسميتها بأنها معاهدة (الشرف والاستقلال) وفتح الغاء هذه المعاهده بابا واسعا للوطنية المصرية تلج منه الى الميدان الطبيعى الحركات الوطنية جميعا : ميدان المقاتلة المباشرة مع العدو، وزحزحته من مكانه ، ومطاردته بالازعاج والاخافة .

أيقنت بريطانيا زعيمة الاستعمار الغربى القديم ، ، أن أساليب الماضى لم تعد تنفع وأن الخير فى المبادرة بتغييرها ، ولقد كان أكبر دليل على أن الاستعمار الغربى قد تولاه فزع أفقده وقاره القديم ، قرار الجلاء عن الهند ، القارة التى تزيد مساحتها عن مساحة أوربا والتى لا يحتاج أحد الى بيان الموارد والثروات التى يعيش الاستعمار على نهبها ، وكان فى الوسع أن يستمر فى السطو عليها .

لهذا كله كان الغرب بعامة ، والدول الاستعمارية بخاصة ، أكثر استعدادا للتخلى عن الأنظمة المحلية القديمة ، أنظمة الملوك والباشوات والشيوخ والأمراء ، حيثما تقضى الحاجة الملحة .

لا نزعم أن هذا كان قرارا عاما مطلقا يشمل جميع الملوك والشيوخ والأمراء والباشوات والأحزاب التى عاشت على ادعاء مقاومة الاستعمار فى الظاهر ، والاحتماء به ، والانتفاع منه فى الباطن فحيثما كان الملك أو الشيخ قادرا على كبح القوى الجديدة بدون خسارة كبيرة وبدون فضائح صارخة فان الاستعمار فى حمايته وتأييده ، مع الضغط عليه بين الحين والحين ليقلل من سرقاته وعدوانه ومظالمه .

ولعل هذا الموضع من الحديث هو الموضع المناسب للحديث عن أثر دخول الولايات المتحدة فى حلبة السياسة الدولية كزعيمة جديدة للغرب كله ، بعد أن خرجت بريطانيا فقيرة محطمة من الحرب التى انتهت فى سنة ١٩٤٥ وبعد أن تدهورت فرنسا الى دولة بين الدرجة الثانية أو الثالثة ثم بعد أن زالت ألمانيا كقوة اقتصادية وبعد أن توقف نمو ايطاليا اقتصاديا وسياسيا من أثر هزيمتها .

وقد أدركت الولايات المتحدة بعد أن سقط عن أكتافها رداء زعامة العالم الغربى أن هذا العالم بعد أن كان صاحب الكلمة العليا بلا منافس يواجه تحديا جديدا كل الجدة لا يشبه فى قليل أو كثير المنافس القديم ، وهو الدول الفاشستية ، ذلك لأن المنافس الجديد يشق طريقه الى الشعوب بدعوى شديدة الجاذبية لأمم الحكومة والشعوب المضطهدة والأجناس الملونة وهى دعوى تستند الى نظرية جديدة فى الاقتصاد والسياسة ، ولذلك فان السباق أصبح محموما .

والمنطقة التى تعيش فيها البلاد العربية ، وفى مقدمتها مصر ، منطقة حساسة الى أبعد الحدود ، من وجهة نظر الزعامة الجديدة للغرب لذلك فانه لا مجال فيها لتلكؤ بريطانيا وفرنسا ، ولا لتنطع ساستها . فالشرق العربى أعظم النقط الدولية ، أهمية . فهو الباب الخلفى للاتحاد السوفيتى ، وقد كان دائما أملا من آمال روسيا القيصرية ، وكانت معاهدة سايكس — بيكو التى أبرمت بين بريطانيا وفرنسا خلال الحرب العالمية الأولى قد وعدت روسيا بمنطقة نفوذ فى الشرق العربى . ثم أن أكثر من ثلثى احتياطى البترول موجود فى هذا الشرق ، فضلا عن أن أوربا تعيش على هذا البترول ، دع عنك أن قناة السويس تجرى فى أرضه ، وأن قناة السويس كانت شريان التجارة بين الشرق والغرب ، وفى هذه المنطقة المتفجرة بالاحتمالات المتخمة بالثروات ، تقع اسرائيل التى زرعت هناك بسبب هذه الاعتبارات السياسية والدولية . فاذا أضفت الى هذا كله أن زعامة العالم الاسلامى تقع فى هذا الجانب من العالم ، وأن القومية العربية تطل برأسها فى فتوة وحرارة ، وان تعثرت خطاها ، كان من حق الولايات المتحدة أن تخاف أن يكون للاتحاد السوفيتى ، مكان أفضل من مكان الغرب ، وأن تكون له صلات بالناس أو بالحكومة فيه أفضل من صلات الغرب . ولذلك كان قرار الولايات المتحدة ، أن تنتزع من الشرق العربى ، النفوذ القديم البريطانى ، الفرنسى ، وأن تحل نفسها محلهما ، بعزم وحزم ، وأحيانا بغير مجاملة اطلاقا ، للسيدين اللذين أفل نجمهما . ورأت تطبيقا لهذه السياسة الجديدة ، أن تعمل منفردة ، وأن تخفى خطواتها ومساعيها عن هذين السيدين .

ولما كانت الولايات المتحدة جديدة ، وكانت يدا غير مجربة ، فقد تورطت فى عمليات فى الشرق العربى ، أخطاها التوفيق ، وكلها تدل

على أن أمريكا ، عزمت على أن تتولى هى انقاذ الشرق العربى من السقوط فى يد الاتحاد السوفيتى ، وانها باتت مستعدة أن تضحى بالملوك والشيوخ والأمراء والباشوات والأحزاب القديمة . وقد كانت أولى محاولاتها فى سوريا حيث تصورت أنها قادرة على أن تقيم حكومة نموذجية ، بالمقاييس الأمريكية الجديدة : أى حكومة ديمقراطية ، الفساد فيها موجود ولكن محدود ، والعواطف فيها نحو الغرب ، ولكن لا تقع بينها وبين الشرق قطيعة ، ولديها كل الاستعداد للاتفاق مع اسرائيل فى المدى القريب أو البعيد أو احتمال وجود اسرائيل على الأقل.

وكانت حكومة حسنى الزعيم بعد انقلابه ، فشلا مدويا . فى نفس الوقت حاول (كريث روزفلت) خبير المخابرات الأمريكية الذى عمل على اسقاط مصدق فى ايران ، أن يوجه الملك فاروق — وأخيرا نفض يده وهو يقول ما معناه بالمثل العامى ، « أبات أعلم فى المتبلم يصبح ناسى، وأبخره ببخور جاوى يصبح .. » .

أما العنصر الثالث وهو الاتحاد السوفيتى، فقد كان أفعل من العنصرين السابقين فى تشكيل الأمور ، ومجريات الأحداث . كان بمبادئه ومثله ، وبالتجربة التى خاض معا معها بكل نتائجها الروحية والأدبية والمادية مركزا للجاذبية لا يقاوم ، لم يكن قادرا على أن يتعامل مع الحكومات لطول نفيه وابعاده عن هذه المنطقة ولأن الحكام ولدوا وشبوا وتربوا فى حجر الغرب فهم لا يتقنون الا رطانته ، ولكن نشأ الى جانب الحكام والأمراء وزعماء الأحزاب جيل جديد أكثر جراة فى التفكير وأكثر استعدادا للعمل الناجح من أجل بلاده .

فى هذا الجو انفجرت ثورة ١٩٥٢

وفى الحال أخذ الغرب حذره وأرهف سمعه وتهيأ لجميع الاحتمالات والاحتمالات السيئة بصفة خاصة .

وعرف فى الحال ان قيادة هذه الثورة هى قيادة وطنية أولا ، وانها لا تنتمى لحزب ثانيا، وان وجدت بين بعض أفرادها ، وبين الهيئات ومثابرة بعد الغاء المعاهدة فى حركة الفدائيين الشابة من صلات ، ثم أنها شاركت بشجاعة ضد قاعدة الاحتلال البريطانى ، وكانت مشاركتها بالعمل وبالسلاح وبالتوجيه ، اذن هذه حركة نظيفة وبواعثها صادرة من ذاتها وستتولى أمورها بنفسها وليست نسخة اخرى من انقلابات حسنى الزعيم والحناوى والشيشكلى . ولكن ماذا بعد ؟

هنا لعب جمال عبد الناصر دوره وهنا بدت مواهبه السياسية .

جمال عبد الناصر على المسرح لأول مرة

فى هذه المرحلة كانت كل خطوة فى غير الاتجاه السليم مدمرة مهما بدت هذه الخطوة صغيرة وغير حاسمة .

فالانجليز الذين سكتوا على الثورة ولم يبادروا بقمعها ، مع ان لهم فى مصر جيش احتلال ضخم تبلغ عدته ٨٠ الفا من الجنود ، تسندهم وتحمى ظهرهم قاعدة ضمت آلاف الأطنان من السلاح والذخيرة والعتاد ؛ كان سكوتهم تربصا ، واشفاقا من التدخل لأنهم كانوا يعلمون أن الصدام مع الجيش الذى القى مقاليده الى قيادة شابة مؤمنة بوطنها ، ومتحفزة للقتال فى سبيله ، سيشعل المنطقة كلها بالنار، وسيفتح بابا للشر لا يعرف أحد مداه ولا طبيعته ، حتى ولو ضمنت بريطانيا الفوز العسكرى .

وقد كشفت الأيام عن أن هذا الراى لم يكن مجرد ظن ، فبعد قيام الثورة بأربع سنوات جربت بريطانيا التدخل العسكرى على أوسع نطاق واشتركت معها فرنسا وتذرعت باسرائيل ، فمنيت بأكبر هزيمة عرفتها بريطانيا فى خلال قرون ، اذ خرجت من منطقة القناة ذليلة ، وقد تخلت عنها الأمم كلها ، وشيعتها دول عديدة بصراخ السخرية والاستهزاء .

فى هذه اللحظات الحساسة والحرجة كانت صفات جمال عبد الناصر ، قد أضفت عليه كل مواهب السياسى المجرب . وما اتسم به مسلك عبد الناصر فى آن ذاك هو الصمت أولا، والبعد عن الأضواء ثانيا ، وهدوء الأعصاب ثالثا .

كان من الصعب أن تضبط عبد الناصر وهو يتكلم ، وان تكلم كان من الصعب أن تستخلص مما يقول شيئا محددا . كان يسمع ، وكان يتحاشى أن يقابل الناس ، كان يرى ويسمع ، ويتأمل فى كل ما حوله دون أن يظهر ، لم يخطب فى هذه الفترة ، وفيما بعدها ، ولم يعقد مؤتمرا صحفيا ولم يقابل صحفيا مصريا أو أجنبيا . كان موعد ذلك كله لم يات بعد ، وكان لابد أن ينتظر الناس كثيرا ، حتى يسمعوا جمال عبد الناصر خطيبا وأن يروا صوره وهو يتحدث الى الصحفيين .

أما هدوء أعصابه فأعجوبة الأعاجيب

فأعضابه لا تفلت منه مهما اشتد الخطب ، وأذلهمت الأحداث ، وبدا أن الخطر محدق ، وأن الخسارة محققة وأن كل شيء قد تهدم وتحطم وانهار .

فى سنة ١٩٥٤ رأيته وقد اكفهر الجو ولاحت فى الأفق نذر انقلاب على الثورة وانقضاض عليها وهو واقف وفى يده سيجارته يأخذ منها أنفاسا عميقة ويهز ساقه هزة تنبىء عن مدى قوة الانفعال الذى يضطرم فى داخله ، ولا شيء بعد ذلك ، لا تهديد بقبضات الأيدى ولا شتائم ، ولاعبارة واحدة تشتم منها يأسه أو ضيقه أو اضطرابه .

وقد استطاع بهذه الصفات السياسية النادرة أن يكون فى الوضع الذى يستلزمه الموقف لا أكثر ولا أقل : وسط بين التطرف واللين ، ولو تطرف لأثار مخاوف الأعداء المتربصين ، ولو فرط وتساهل لأكل أكلا ولما كان للثورة بدرها .

لما وقعت الثورة ، كان يظن الانجليز أنهم قادرون على أن يقصروا الثورة على تقليم أظافر الملك ، وطرد الذين ساءت سمعتهم من بطانة وحاشية ، ثم ظفروا أنهم قادرون على أن ينقذوا الملكية ان لم يستطيعوا انقاذ الملك من العزل والطرد .

وكان فى الوقت نفسه هناك رأى بأن الملك يجب أن يحاكم ويعدم .

فماذا كان من جمال .. ؟

قبل أن يخرج الملك من مصر ، وأن يودع توديعا رسميا ، وأن يسمح له بالسفر فى يخت المحروسة وأن يتولى قيادة اليخت أمير البحر جلال علوبة .. كما طلب الملك نفسه .

كان اعدام الملك اثارة لأعداء الثورة لا مبرر له ، وكان التعجيل باسقاط الملكية ، تهوراً لا نفع منه وكان توديع الملك ، اجراء لا ضرر من قبوله .

وقد تم ذلك ، لكى يكون ممكنا بعد ذلك ببضعة شهور ، اسقاط الملكية واعلان الجمهورية حينما استقر الأمر للثورة .

كان هذا هو أسلوب جمال ، اتبعه فى كل معاركه فى المستقبل . لايقدم على اجراء ان لم يكن قد حان موعده ، ولا يحارب عدوين فى وقت واحد ولا يحارب فى جبهتين . ولا يفقد أعصابه ، ولا يخرج عن هدوئه . ويفاجىء عدوه دائما منتفعاً من مزية صمته وقدرته على الكتمان ، وميله الى البقاء بعيدا عن الأضواء ، الا حينما يرى أن هذه الأضواء ضرورة لتنفيذ خططه ، وجزء [illegible] ضد أعدائه .

الوصول الى القمة وتأميم القناة

ولكن جمال لم يبلغ غاية القوة كرئيس دولة ، وكزعيم صاحب رسالة ، الا عندما أمم قناة السويس .

وقد بدت هذه المخاطرة تهورا غير محسوب ، وعندما أنزل الانجليز والفرنسيون جنودهم فى أول نوفمبر سنة ١٩٥٦ فى بور سعيد وبدأوا فى الزحف الى القاهرة ، ولو استطاع الحلفاء الثلاثة : الانجليز والفرنسيون والاسرائيليون تنفيذ خطة الزحف ، كما أعفى التاريخ جمال عبد الناصر من اللوم .

وقد مضت أيام كان كل شيء فيها يؤدى الى القول بأن مصر قد خسرت هذه الجولة ، وخسرت فيها الثورة والجمهورية وزعامة عبد الناصر ، وان النظام القديم عائد ، وان فاروق فى طريقه الى مصر .

ولقد مر جمال بأيام عصيبة ، لم يذق خلالها طعم النوم ولا الطعام . ولكنه تماسك ، ولم تدر بخاطره للحظة ، فكرة التسليم أو النجاة بنفسه . ولو كان مكانه آخر يقل عنه قليلا شجاعة وهدوء أعصاب ، لآثر التسليم والسلامة ، ولما لامه على تقديره أحد .

ولكن هذه المجازفة المخوفة ، كانت فى الواقع محسوبة جيدا . والحساب فيها لا يمكن أن يكون حساب أرقام ، بل لابد أن يكون حساب البديهة والاحساس والوجدان . فظاهر الأمر يؤدى أن أمريكا ستخف لنجدة بريطانيا وفرنسا ، وانها أقرب الى اسرائيل منا ، ومن العرب .

ولكن فى هذه الحسبة عناصر أخرى ، ان عودة الجيوش الغازية ، جيوش الغرب الى القاهرة ، ولو لبعض اليوم ، هو تحد صارخ للعالم العربى كله ، سيلقى به فى أحضان الاتحاد السوفيتى . وهذا ما يطير له صواب الولايات المتحدة كل مطار ، وفى هذه الحسبة أيضا أن انجلترا وفرنسا ، قد منحتا الولايات المتحدة فرصة كانت تتمناها ، لتتخلص من نفوذ هاتين الدولتين فى الشرق العربى نهائيا ، وقد كانت قناة السويس جيبا من جيوب النفوذ الاستعمارى بصورته القديمة .

وكان فى الحسبة أيضا أن الاتحاد السوفيتى موجود وانه لو ترك الدول الغربية تغزو مصر دون أن يتحرك لخسر سمعته أيضا . ولو تدخل الاتحاد

السوفيتي عسكريا لكانت المواجهة بين المعسكرين .. ثم لكانت الحرب العالمية الثالثة ..

كل هذا ، قد لا يحيط بهم عقل السياسى غير الموهوب ، ولكنها عند السياسى الملهم أشياء تحس ولو لم يدركها عقله .

التتويج

عندما انتهت معركة (قناة السويس) كان الخط الأخير فى صورة جمال عبد الناصر كزعيم للعرب ، ثم كزعيم عالمى ، قد وضح ، فان نتائج هذه المعركة وانتصار جمال عبد الناصر فيها ، أضخم من أن نحصيها .

حسبك أن تعلم أن العهد بالدول الصغيرة والشعوب الافريقية والأسيوية ، أن تكون غنيمة يتصارع من أجلها الأقوياء ، أو أن تكون فريسة فى مخالب قوى من الأقوياء تضطرب بين يديه ، وتحاول أن تفلت منه ، ولكن لم يشهد التاريخ أمة صغيرة ، لم ينقض على ميلاد استقلاله واعلانه سوى بضعة أسابيع (١٨ يونيه سنة ١٩٥٦) أن تقف نداً لدول أكبر منها وأغنى وأوسع مساحة ، وأعلى نفوذاً بكثير ، وأن ترد لها الصاع صاعين .

لقد سحب « دلاس » اشتراك بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة الوعد بالمشاركة فى تمويل السد العالى ، ودمغ اقتصاد بلدنا بالضعف ، وظن هو وظن زعماء جميع الدول الكبرى أن الأمر لن يتجاوز من جانب مصر الاحتجاج أو الرد الضعيف ولكن أن تقدم مصر على الهجوم والهجوم على موضع تحوطه قداسة دولية ، صحيح أنها قداسة زائفة ولكنها قداسة متعارف عليها ، هنا يطير الصواب ، وتضيع كل محاولة فى ادعاء الوقار .

لقد كانت قناة السويس عند الغرب ابناً مدللا عزيزاً ، وكانت تباهى به الدول الافريقية والآسيوية وتشير اليه كمظهر من مظاهر رقى الحضارة الغربية وكدليل من دلالات انسانية هذه الحضارة وعالميتها وقد حدث قبل التأميم أن كتب سيجفريد كتابا يقول فيه ان « قناة السويس » تدار من لندن وباريس ، وقناة « بنما » تدار من واشنطون مما يقطع بأن الرجل الابيض لا تزال له السيادة العقلية والروحية ، وان يده لا تزال على مقابض ومفاتيح الادارة العالمية .

ولقد كانت لفرنسا ولبريطانيا ذكريات متصلة بقناة السويس ومرتبطة فى الوقت نفسه بأسماء كبيرة فى تاريخ كل منهما ، فمن فردناند دليسبس الى اللورد بيكو نسفيلد ، ومن نابليون الثالث الى روتشيلد ، وهكذا .

ولقد أقبلت بريطانيا وفرنسا على البطش بمصر .. وبنظام عبد الناصر وعبد الناصر نفسه ، فى غضب هائج ولكن بثقة لا يخالطها أدنى شك وباصرار لا يمازجه أى تردد . اذ ماذا تكون مصر وماذا يكون عبد الناصر ، وماذا يكون نظامه ، بل ماذا يكون العرب كلهم ، وماذا يكون هذا التجمع الواهن المتعثر الذى يسمى نفسه العالم الجديد ، أو دول عدم الانحياز أو الأسيويين الأفريقيين الذين كان لهم اجتماع فى باندونج فى ابريل سنة ١٩٥٥ .

كانت بريطانيا وفرنسا قادرة فى الماضى أن تهدد بمظاهرة جوية من بارجة واحدة وطرادين ليتغير أى شىء فى أى بلد افريقى أو أسيوى ضعيف الشأن ، يستشرف لاستقلاله ويدافع مستميتاً عن حقوقه .

وأحيانا كانت زيارة سفير متجهم يدعى الغضب لرئيس وزراء أو لرئيس دولة أكثر من الكافى لاذعان الدولة الافريقية أو الأسيوية المعتدى عليها لما تأمر به الدولة الغربية المعتدية ..

ولقد جربت بريطانيا كل الحيل القديمة وكأنها « حاو » طال عمره ، وبليت حيله . وأشهد أننا كنا مع عبد الناصر فى استراحة الهرم ذات مساء بعد انفضاض اجتماع من اجتماعاته العامة ، وكان الرئيس ليلتها ينام فى مقر القيادة بالجزيرة .. وكانت عائلته فى الاسكندرية ، وكان بمنزله فى منشية البكرى عمرة وتجديد . ودعانا بعد الحفلة الرسمية أن نقضى بعض الوقت نتسامر .. واستأذن أحد الوزراء فى الانصراف فقال له الرئيس مازحاً : أهو فيلم فى سينما تخشى أن يفوتك ؟ .. وخجل الوزير وجلس وطال سمرنا ، وفى اليوم التالى أفضى الينا الرئيس بما لم أستطع تصديقه .. ! اذ قال لنا ان المخابرات قدمت له تقريرا فحواه أن سفن الاسطول البريطانى متجهة الى ميناء الاسكندرية فى شكل مروحة . فلما سأله البعض : « ومع ذلك كنت تلح علينا للبقاء معك والسمر ؟ » . فضحك الرئيس ضحكته التقليدية قائلا : « لم أصدق شيئا من هذا » .. هذا هو يوم قيامة الغرب لا تفلح الأساليب القديمة وأن يكون فى وسع دولة صغيرة رسفت فى قيود الاحتلال الأجنبى نحو ثمانين عاما لا أن تهز كتفيها فى وجه التهديد البريطانى العظيم فقط بل أن تهز قبضتها الصغيرة .. هذا هو ما لا سبيل الى السكوت عليه والا فعلى أوربا العفاء وعلى سلطانها العظيم السلام .

وقد روى يوم سحبت الولايات المتحدة فى تمويلها السد العالى أن دلاس وزير خارجية

الولايات المتحدة اتصل برئيس الجمهورية ايزنهاور يبلغه قراره في هذا الصدد فألفاه في ناد يلعب الجولف ونقل التليفون الى الرئيس في الملعب وسمع الرئيس القرار بين ضربتي الجولف ولم يلزمه للموافقة على هذا القرار الا أن سمعه ثم أقره وعاد ليلعب ٠

ماذا يهم ٠٠ !

دولة كمصر ما الذى تملك أن تفعله والعودة الى اللعب أليق برئيس دولة عظيمة كالولايات المتحدة ٠

وجاء الرد صاعقا ٠٠

سبق قرار تأميم قناة السويس قراران خطيران يمكن اعتبارهما التمهيد له بل ان أحدهما يصح اعتباره أخطر من قرار تأميم القناة ذاته ٠

الأول : رفض مشروع ايزنهاور الموصوف بأنه مشروع ملء الفراغ أى حلول أمريكا محل بريطانيا وفرنسا اللتين جلتا من الشرق العربى ٠

الثانى : صفقة الاسلحة التشيكية ٠

ولكن فى واقع الامر أن هذين القرارين على خطورتهما فهما دون قرار تأميم القناة بكثير جدا من حيث الاهميـة والخطر والدلالة ٠ أما رفض مشروع ايزنهاور فقد سبقت اليه حكومة الوفد سنة ١٩٥١ حينما رفضت مشروع الدفاع المشترك المعروض على مصر والدول العربية من الحلفاء الغربيين والذى كان يؤيده نورى السعيد ٠

أما صفقة الاسلحة فانها على الرغم من الضجيج الذى أثارته والعواصف التى أطلقتها لاسيما فى الولايات المتحدة الا أن الغرب أفاد من هذه الصفقة أو حاول أن ينتفع منها فى اتجاهات متعارضة ، والمبالغة فى الضجيج الذى أحيطت به هذه الصفقة كان بغرض زيادة المنفعة المستمدة منها ٠

أرادت دوائر فى الولايات المتحدة أن تنتفع بهذه الصفقة لتؤكد أن النظام فى مصر شيوعى ولم يكن لديها دليل على ذلك بل كانت الأدلة تقوم على عكسه ٠ فمصر تطلب السلاح من الغرب فيرفض أن يلبى طلبها ومصر تطلب العون الاقتصادى من الغرب فيرفض ومصر تتفاوض مع الغرب للجلاء عن مصر والسودان فيماطل الغرب ويسوف وينتحل المعاذير وأمريكا نفسها تضيق بتلكؤ بريطانيا وتقف معنا ضدها ٠ وقد قال السيد أنور السادات ذلك صراحة فى مذكراته فى ص ٢١٠ :

« فمن أول يوم لبينا دعوة مستر كافرى التى دعانا فيها الى العشاء وذهبنا جميعا الى منزله فى الوقت الذى قاطعنا فيه السفارة البريطانية تمام المقاطعة ٠٠ كان هذا فى الوقت الذى كان السفير الامريكى دائم الاتصال بنا ٠٠ وفى كل مرة كان يظهر تفهما وادراكا لحقيقة أهدافنا مما جعلنا نحس أن أمريكا عازمة حقا على التمسك مما تعلن عنه من انها ضد الاستعمار » ٠

فجاءت هذه الصفقة اذن لتعلن فى وضوح تام انه اذا خاب أمل الغرب فى مصر وفى صدق ولائها للغرب فانه لا يكون متجنيا عليها كثيرا ٠

وكانت لهذه الصفقة فائدة أخرى هى حجة لمن لا يحبون فى وزارتى الخارجية والدفاع الامريكيتين أن ينساقوا مع مغامرات اسرائيل والدوائر الصهيونية ذات النفوذ الهائل فى الولايات المتحدة ٠٠ اذ أن هذه الدوائر تستطيع بعد صفقة الأسلحة أن تقول أن سباق التسلح بين زعيمتى الشرق والغرب سيبدأ فى الشرق العربى وأن عواقبه ان بدأ لا يعلمها الا الله ، ومن جهة ثالثة عزى الغرب نفسه بعد أن أصبحت صفقة الاسلحة حقيقة واقعة أن مصر تحتاج الى وقت طويل للتدرب على هذه الاسلحة وحسن استعمالها واللحاق بكفاية الجيش الاسرائيلى الذى يدربه ضباط امريكيون ٠ وقد قال السيد أنور السادات شيئا فى هذا المعنى فى ص ١٨٢ من مذكراته :

« بعد عقد صفقة الأسلحة ببضعة شهور حتى كان دلاس قد أقنع الناس بأنه شفى تماما من مضاعفات تلك الصفقة بل أكثر من ذلك فقد أعلن فى مؤتمر صحفى أن الاسلحة التى اشترتها مصر انما هى أسلحة قديمة وأن الأمر لايستحق كل ما حدث من تهويل » ٠

الموقع والبطل

عندما خرج جمال عبد الناصر من موقعه بتأميم قناة السويس التى أثارت وجدان العالم كله غربه وشرقه ، عربه ومسلميه ، قريبه وبعيده ، أحباء مصر وأعدائها المتحازين والمحايدين الهنادكة والمسيحيين ، الصهاينة والاسرائيليين ، والحق انها كانت أروع معركة دولية لم يمتشق فيها حسام ، وبعد أن انتهت معركة سيناء والهجوم على بورسعيد والقناة كانت الحرب فيها المبادىء والقصائد والخطب والحجج والأسانيد الصحافة والاذاعة الصورة والكلمة ٠٠ كانت فيها مصر أمة ذات رسالة وكان فيها عبد الناصر نبيا مرسلا من الشعوب المضطهدة والامم المغلوبة على أمرها والمبادىء التى نادى بها المسيح ومحمد والتى حاولت عصبة الامم وهيئة الامم والمفكرون أمثال تولستوى وكانت والزعماء كغاندى أن ينفذوها ويحيلوها حقائق بعد أن عاشت أعواما وقرونا كلاما جميلا على الورق وأحلاما ساحرة تساور الناس فى اليقظة والنوم ٠

كانت المعركة بين أقوى الأقوياء ماديا : بريطانيا وفرنسا ويهود العالم ، بكل ما لهم ونفوذهم ودهائهم واحقادهم ومطامعهم .

وبين أضعف العناصر ماديا .. مصر التي لم يجل عنها الانجليز الا منذ أيام والتي لاتزال ندوب وجروح الاستبداد والاستعمار والاستغلال تدمى في جسمها ونفسها وعقلها وتنزف .

ثم كانت بين أضعف الضعفاء روحيا وأدبيا الطامعين والمعتدين ولصوص الشعوب وقطاع الطرق الدولية النهابون للأرزاق المشوهون للتاريخ المعتدون على الأعراض المدعمون لسلطانهم الباطل بالجهل والمسغبة ، والفقر والمتربة ، والخوف والجوع وبين أقوى الأقوياء روحيا وأدبيا المطالبون بحقوقهم المدافعون عن أوطانهم العاملون على اعادة الانسان الى انسانيته ولأول مرة في معركة عامة دولية يحتشد على جوانب ميدانها المشاهدون الدوليون يرون ويرصدون الحركات ويسجلون الضربات ويدرسون المواقع والمعارك ولأول مرة ينتصر الحق وأي انتصار .. ينتصر انتصارا كاملا لا يخسر شيئا من مطالبه ولا يدفع شيئا من شرفه أو عرضه في سبيل المكسب الذي حققه في حين يعود المعتدون كالكلاب الجريحة ذيولهم بين أرجلهم رؤوسهم في التراب ونباحهم مكتوم خوف الفضيحة والعار وكان التاريخ يعيد نفسه هزموا أنفسهم بأيديهم وخربوا حصونهم بأنفسهم كما فعلوا في عهد الرسول الأمين على الوجه الذي سجله القرآن الكريم في صورة الحشر :

« هو الذي أخرج الذين كفروا من أهل الكتاب من ديارهم لأول الحشر . ما ظننتم أن يخرجوا ، وظنوا أنهم مانعتهم حصونهم من الله ، فآتاهم الله من حيث لم يحتسبوا وقذف في قلوبهم الرعب، يخربون بيوتهم بأيديهم وأيدى المؤمنين ،فاعتبروا يا أولى الأبصار » .

صدق الله العظيم

من كان يصدق أن الجبهة الانجلو سكسونية تتصدع أمام هجمة مصر الفقيرة التي لم يتسع لها الوقت لترمم بنائها ، وتعيد صروحها ، وترتق فتوقها .. من كان يصدق أن ايزنهاور زعيم الغرب هو الذي سيذهب بنفسه غداة عشية انتخابات الرياسة ، دون أن يلتفت الى أكذوبة أصوات اليهود فيصفع ايدن على وجهه ويلطم مع موليه وبن جوريون .. هؤلاء اللصوص الأوغاد .

من كان يظن أن دلاس يمسح الأرض مسحا بايدن .. وايدن يسير خلفه ذليلا يصدقه ويطيع أمره ..

لا حرب .. نعم لا حرب !

لا ندفع اتاوات .. قناة اسويس لمصر .

لا ندفع .

بل ندفعها ، نعم ندفعها .

تكون جمعية المنتفعين بقناة السويس ، ونختار لها أمينا عاما من الدنيمارك .

تكون الجمعية ونفرح بها .

ثم لا تنعقد الجمعية ولا ترى النور ، ويخرج دلاس لسانه لايدن الحزين المسكين المحطم .. وينفض السامر وتعود القناة لمصر ويبقى جمال عبد الناصر على سدة الزعامة ، ثم يحدث ما كان مقدراً له ، زعيما دوليا ، وصاحب رسالة ، وما أصبح معه عندي سراً لا يكشف ، ولغزاً لايحل .. الا هذا الحل القديم ، انها مصر ، تتبنى من رجالها زعماء تودعهم سرها وتدفعهم بيدها وتتوجهاماتهم بتاريخها وتزودهم بموقعها وتضيء طريقهم بكل ماضيها :

كونوا يا أبنائي انسانيين ، لا تكونوا ضيقي الأفق أنانيين ، تدين لكم الدنيا وتطاوعكم القلوب وتسلس لكم قياد النفوس ..

وقد كان ..

بدأ عبد الناصر بطلا انسانيا .. طويلا غاية الطول لطيفا غاية اللطف ، ساحرا جذابا ، ناجحا موفقاً حتى ولو أخطاه التوفيق مسدد الخطى ولو تعثر في السير ، واشتدت أزمات الداخل ، وتخلفت المشروعات وخابت بعض الآمال أو أكثر الآمال ..

لقد حصل التزاوج بين البطل والوطن ..

لقد أصبح جمال عبدالناصر ابن التاريخ المصرى .. لقد أصبح جمال عبد الناصر ابن مصر ، بكل روحانيتها وقدسياتها وخفى أسرارها .

ومن هنا كان سحر جمال عبد الناصر الذى لا يقاوم .

هنا أيضا سر قوة عبد الناصر ، وسر شخصيته .. وكان لابد أن يكون لهذا السحر أثره .. واندمجت سوريا ومصر في وحدة كانت وحدها أعجوبة الأعاجيب في انتصارها وانكسارها في قيامها وانهيارها .

فلاول مرة يصبح رجل رئيسا لدولة لم يضع قدمه على أرضها ولم يزرها ولو ليوم أو لساعة من يوم ..

جمال عبد الناصر

وسر تاريخه المكنون

بقلم : فتحى رضوان

ما أطول شواطىء المحيط ، ومع ذلك ، فليست كل نقطة فى هذه الشواطىء ، صالحة لرسـو السفن .

كذلك ما أطول حياة جمال عبد الناصر العامة ، ولكن ليس سهلا ميسورا للمؤرخ ، أن يختار نقطة البدء فى ترجمة موجزة لهذه الحياة .

من أين يبدأ ؟

هذا هو السؤال المحير ، الذى حاولت أن أجيب عليه ، بعشر اجابات على الأقل ، ولم تكن واحدة منها ، لتقنع غاية الاقناع ، وترضى غاية الارضاء ، حتى حسبت أن هذه المحاولة ، مجازفة لا بد لها ، فهى غير مأمونة العاقبة ، اذ يخرج الانسان منها صفر اليدين ، يحسب أنه قال كلاما نافعا ، وهو فى الواقع ، أشبه شىء بصاحب زورق صغير ، فى بحر هائج ، يرى أمامه شواطىء مديدة تتجاوز مدى النظر ، وكل موضع فيها يدعوه لأن يهبط بقدمه عليه ، ومع ذلك يبقى العوبة فى يد الأمواج الصاخبة ، تدنيه من الشاطىء أو توهمه أنها تدنيه من الشاطىء ، أو توهمه أنها تدنيه ، ثم تقصيه ، وهكذا دواليك حتى يدرك أنه كتب عليه ، أن يبقى فى القارب المتأرجح المتراقص ، والشاطىء أمامه ، كأنما يعبث به ، ويسخر منه .

ولا تحسب أن هذا الكلام ، مجرد تشبيهات ، أقدم بها بين يدى هذه الدراسة المجملة المتواضعة وليست هذه التشبيهات مقصودة لذاتها ، فلست أعنى مثلا بطول الشواطىء ، ضخامة شخصية جمال عبد الناصر ، وانما أعنى حقا وصدقا ، صعوبة تناول هذه الشخصية بالدراسة ، اذا كان الدارس يعنى أن يقول شيئا جادا وجديدا ، والا يلوك هذه المعانى ، التى قيلت فى دراسات عديدة عن عبد الناصر ، والتى تقال عادة عن العظماء حينما يموتون .

اللغز الذى لم يحل

لقد سلخت سنين وأنا أتأمل فى شخصية عبد الناصر ، التى تتغير وتتطور ، وتأخذ صورا وأشكالا عديدة ، عند الناس ، وعندى ، والتى تلعب أدوارا لم يسبق لأحد أن يلعبها ، فى التاريخ القديم والحديث ، وأنا أتساءل ما سر هذه الشخصية .

وكان كل ما يقال ، وما يكتب ، تحليلا لهذه الشخصية ، أشبه شىء بالرغاء ، بالزبد الأجوف ، لأن هذه الشخصية بسرها وسحرها ، وباتساع مداها ، وبعمق تأثيرها ، عند الكارهين والمحبين ، والساخرين بها والمتدلهين فى حبها ، عند العرب وأهل الغرب ، عند من يريد الانتفاع منها ، ومن يريد النجاة من أسرها ، عند من يدعى من أجلها المعجزات التى لم تقع ، ومن يفترى عليها الأباطيل التى لم تحدث .. هذه الشخصية سر مغلق ، ولغز لم يحل .

كتابه على قبر عبد الناصر

للشاعر : بدر توفيق

- ١ -

حمامة مصرية سوداء ..،
باتت على شباكنا الشرقى
فاربد وجه الشمس بالأبناء
واغتم وجه صاحبى المصرى
... ...

حزينة يا مصر منذ مولدك ..،
ينضج قمحك الوفير فى مغبة المصائر
نطلى وجوهنا بطمى تربتك
ونحمل اخضرار نخلنا الى المقابر .
... ...

حمامة مصرية سوداء ..،
حطت على مئذنة الجامع ..
تحشرج الصوت الذى أذن للعشاء
وفجرت دعوته المدامع .
... ...

أحببت فيك يا بلادى وجهك الموســوم بالمنازل الدكناء
وكحل عينيك الذى تغرق فى سواده الدموع
أحببت ما احتملت من مواكب الدماء
وما طعمت طيلة الأعوام جوعا بعد جوع .
... ...

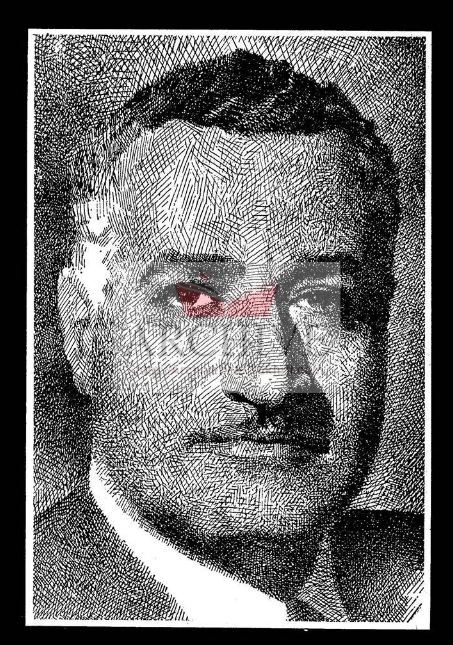
حمامة مصرية داكنة السواد ..،
وحين همهمت بأذنى ، صرت فى ملابس الحداد
حطت على كتفى ، ونقرت بشعرى ، فاعتلاه الشيب
وانكشف الهول الذى فى الغيب .

- ٢ -

هذا يوم يعبر فيه الفقراء الشارع دون استئذان الشرطة
يستبقون العربات الى « قصر القبة »
يعتقدون ، يؤمنون أنهم رجال « ناصر »
فيصرخون ، عله يطل من رحابة الشرفه
ملوحا ، مادا لهم قلب أب تثيره اللهفه
ويصرخون ، عله يخرج فى السيارة المكشوفة
ملوحا ، مادا لهم قلب أخ بالنظرة العطوفة
لكنه ... ... ، يمضى النهار ..
ويهبط الليل الثقيل بالسواد والأسى والصوم .،
مخلفا فى قلب هذا الوطن العظيم لصا قاتلا للنوم.

- ٣ -

سيسأل الأحفاد هذا الجيل ذات يوم :
ماذا يعنى الاقطاع !
والبدل النقدى للجندية ؟
سنقص عليهم سيرة عبد الناصر ..،
أول مصرى روض نهر النيل بحد السد :
« كان حملا فوق ما يمكن ان نحمل لكن احتملنا
فلقد كانت خطاه ....،
فى مياه النيل ، فى صمت النخيل ..
فى انهمار المطر الشتوى فى حرث الحقول
كان فيما تملك العين رؤاه ....،



اسمع المطر يتساقط فوق خالد عبد الحليم

بقلم : حليم بركات



استيقظ بسام الطاهر مرعوبا • وجد نفسه جالسا فى فراشه ، وللوهلة الاولى حسب انه يستيقظ صباحا فانزعج لاضطراره ان يحلق ويخرج ليبحث عن عمل جديد • ما كان يجب أن يترك عمله القديم • هل يريد حقا ان يبحث عن عمل جديد ؟

وادرك فجأة انه يستيقظ من قيلولة بعد الظهر أصبح ينام بعد الظهر • اهذا ما يريد ؟ جسد خالد مرمى على جانب الطريق • يسمع المطر يتساقط فوقه • كان يريد ان يموت ، انما ليس بهذه الطريقة ، وليس عبثا •

تطلع الى مخدته وأزاح الغطاء عنه • رأسه ما يزال مليئا بالدخان والضباب • يختلطان • اشكال غريبة تتصاعد نحو السماء • يجد صعوبة فى اختراق طبقاتها الى نفسه • كان ذلك حلما • سر ان ما حدث له كان مجرد حلم • حاول ان يتذكر • صور الحلم تنبثق غامضة من وراء الضباب والدخان ، ولكنها تتلاشى بسرعة • تهرب منه • يحسها تغور فى شقوق نفسه • تتحول الى ماء يغور بين الحصى فى مكان ما داخل صدره •

كان قد عبر نهر الاردن الى الضفة الغربية مع رفيقه خالد عبد الحليم •

كانت هذه مغامرته الاولى ، اما خالد فكان يعبر النهر للمرة العشرين ويتسلق الجبال ويهبط



الاودية حتى نابلس وسبسطيه . وما كاد يعبران حتى انهمر الرصاص . اصيب خالد . الدم ينفر من كتفه . يمتزج بالماء ويغور بين الحصى . يحمله ويعود الى الضفة الشرقية . طبعا ، كان يتمنى ان يموت حينئذ لو عرف انه سيموت بعد شهر بتلك الطريقة ، وعبثا .

فجأة قفزت صور الحلم الى ذاكرته متتالية :
ابصر فى نومه انه طائر كبير الجسد صغير الجناحين . حاول ان يطير عندما لمح صيادا يصوب بندقيته نحوه . حاول دون ان يتمكن . جمع كل قواه فى جناحيه الصغيرين وركز تفكيره على الطيران وحاول مرة ثانية دون جدوى . جناحاه الصغيران يضربان جسده الضخم بقوة وسرعة عبثا . يظل فى مكانه . يقبع ويراقب فوهة البندقية موجهة اليه . يحاول ان يركض . قدماه مسمرتان الى الارض . يحاول ان يصرخ . صوته يختنق . تنفتح عيناه . يسمع انفجارا . يستيقظ مرعوبا . تمر فترة . يفرح ان ما حدث له كان مجرد حلم . يتمنى لو ان ما جرى لخالد وزوجته عربية وابنته منوى كان مجرد حلم .

يتجه الى الحمام ويعتلى الميزان كما كان يعتليه من قبل . فى اقل من اسبوع عاد وزنه يرتفع .
هل يفضل هذا النوع من الحياة ؟ فى الفعل انه بدأ يفتقد الاخوان . يؤسفه انه التحق بهم . كان قانعا بنوع الحياة التى يعيشها . ثم انه لو لم يلتحق بهم لظلت صورتهم بهية فى مخيلته . ربما اراد عذرا ليترك . لم يكن مثاليا من قبل ، فلماذا يريد ان يكون مثاليا الان ويطلب ان يكون كل شىء كاملا . هذا لا يمكن . مستحيل . انما لا يتحمل ان تستمر العقلية القديمة التى ادت الى الهزيمة . ليس بامكانه ان يتجاهل ذلك . ماذا يكون الوضع فى الحياة العربية اذا فشلوا هم أيضا ؟ لا يريد ان يخدع نفسه .

تساءل ماذا يمكن ان يعنى الحلم . لا وقت للتفكير . عليه ان يرتدى ثيابه ويمضى للقاء صديقه سالم . ما كان يجب ان يرتبط بهذا الموعد . فتح الحنفية بقدر ما يمكن . المياه تتدفق غزيرة ويتعالى ضجيجها فوق اصوات نفسه . يسلم وجهه للماء . يسلم نفسه . الماء . لو خلق نقطة ماء لتمكن ان يوغل فى الاشياء الى داخلها ، ويغير شكل نفسه ويندمج بنهر أو بحيرة أو بحر أو محيط . يندمج بساقية، بأى شىء أكبر من ذاته . على الاقل ، لو كان ماء ما كان يملك قشرة سميكة تفصله عن العالم واعضاء صلبة لا تنطوى أو تختلط بأى شىء . لو كان مطرا يتساقط على جسد خالد عبد الحليم المرمى على جانب الطريق قرب جسدى زوجته عربية وابنته منوى .

تقفز الى ذهنه صور حلم اخر عاشه قبل ليلتين حلم ايضا انه طائر ضخم . لا يذكر اذا كان يملك جناحين أم لا . كان جائعا فاشعل نارا واخذ يشوى

فخذه على لهبها . وقبل ان يتحمر التهمه دون ان يحس بوجع او طعم أو شبع . طائر يشوى فخذه . على لهب النار دون ان يفصله عن بقية جسده ويلتهمه . ما هذه الاحلام الغريبة ؟ ماذا تعنى ؟

يعود الى غرفته . يسمع امه واباه يتحدثان فى غرفة نومهما المجاورة لغرفته . هو عكس ما يقول فرويد . يحب اباه ويكره امه احيانا . يسمعها تسأل اباه : اطعمت الكلب ؟

ـ ما رأيك تطعميه انت اليوم يا ست .

ـ يا حرام ، اكيد مات من الجوع . انا لازم اعمل كل شيء . ما ممكن اعتمد على احد . ساعدنى مرة واحدة بحياتك .

ـ خلى بنتك تطعمه . لأن بنت الجيران عندها كلب ، لازم يكون عندها هى كلب .

ـ تريدنى وعيها من النوم حتى حضرتك ما تزعج نفسك ؟

ـ وعيها، صار لها ثلاث ساعات نائمة . عندها سهرة الليلة مع « البوى فرند » ؟

ـ ما عجبك « البوى فرند » ؟

يؤلمه ان تتكلم امه مع ابيه بهذه اللهجة . تغيرت حياته منذ اصبح وكيلا لاحد امراء النفط . اصبح عنده « فيلا » مفروشة بالسجاد العجمى والمقاعد النادرة . حول « الفيلا » حديقة كبيرة . فى كراجه سيارتان . رصيده يتضخم فى بنوك سويسرا . يملك عدة اسهم فى شركة اميركية . امه لم تعد تطبخ . يترددون باستمرار على المطاعم الكبيرة . يرفض هو ان يرافقهم ،ويرفض الفلوس التى تحاول ان تعطيه اياها امه . يحس ان اباه غير سعيد . هو ايضا غير سعيد . ربما يحس والده مثله ان الاشياء تتراكم حوله فيما يتقلص داخله حتى لا يكاد يشعر به . عندما شعر ان داخله بدأ يتقلص التحق بتنظيم فدائى . بعد مدة تركه والتحق بتنظيم آخر . واستمد من علاقاته الحميمة مع الرفاق ومن التدريب الشاق الذى تلقاه غبطة لا توصف . اصبح لحياته معنى لم تعد الحياة لعبة . انه يعرض وجوده لطوفان العالم وناره وزلازله فينمو من الداخل مثل الاعشاب فى الربيع . اعماقه تزهر ، وعبيره ينتشر وراء حدوده .

يبدو أن والده اطعم الكلب وعاد ، فقد سمع امه تصرخ بدلع : أخ ، وجعتنى .

عرف ان والده لطمها على مؤخرتها . هذه عادته كلما شعر انه فقد سيطرته على الموقف . بذلك يستعيد نفوذه . ويبدو ان امه تحب ان تشعره بأنه مسيطر على الموقف بعد ان ينفذ لها ما تريد . يسمعها تسأله بدلع : تريد قهوة يا رجال ؟

ـ فكرة ممتازة ـ طبعا .

ـ يا رجال عندى طلب .

ـ فسطان جديد ! آه ؟

ـ كيف عرفت .

ـ ولو . عرفت . فسطان وحبة مسك .

ـ الله يديمك فوق رؤوسنا .

ضحكت فضحك ، واضافت : ممكن اختار حبة المسك ؟

ـ طبعا . طبعا . اطلبى . انت المجلس التشريعى وانا المجلس التنفيذى .

ويسمع والده يقهقه بصوت مرتفع . هذه نكته المفضلة . تستمر قهقهته ، فتصرخ به ، هس . هـ . . . س . وعيت الاولاد .

ـ لازم يقوموا ـ صارت الساعة ستة .

يستمر بالضحك . يسكت فجأة . لا يسمع بسام صوتا لبرهة . ويأتى اليه صوته منخفضا : أم بسام !

ـ نعم ، ابو بسام ؟

ـ من زمان ما دبرنا حالنا .

ـ ولو ! كيف من زمان ؟ ليلة الاربعاء . . . نسيت ؟

ـ لا ، ما نسيت . اذا كان مثل الاربعاء ، بلاها .

ـ ولو . وصلت مرة قبلك ؟

ـ مرة واحدة ؟

ـ الليلة ، مثل ما تريد . تكرم عينك . خلينا نرجع لحبة المسك .

ـ امر .

ـ في تشكيلة فرو جديدة عند ...

وقاطعها : بلا سيرة الفرو . اكره شيء على الفرو . « سنوبيش » .

ويسمع والده يغلق الباب ويمضي . ينتظر هو قليلا ثم يغلق الباب ويمضي ايضا . يتجنبه . الشارع يزدحم بالناس . طائرة تخترق السماء فوقه . يصغى لصوتها يتلاشى . يركز تفكيره على الصوت ويرهف سمعه . يتلاشى كليا . لا شيء. كأنه في هاوية . الغبار يتــلاطم في الظلمة والرطوبة تلتصق بجسده . يود لو يصرخ من قلب الهاوية فيخلق تموجات في العالم . صوته لا يرتفع . اهذه هي الحياة التي يفضلها ؟

ايها الطائر خذني الى طفولتي . خذني الى المكان الذي ولدت فيه ، فاضع رأسي فوق الصخرة التي يطلع منها النبع . مياه النبع تحملني الى البساتين فاسقي الاعشاب والاشجار والازهار البرية .

يعود الى الواقع . يتناسى انه نبع . يتجه الى شارع الحمراء . رائحة النســاء تملأ الهواء . يتنشق ملء رئتيه . لم يعبر النهر منذ مدة . تمر فتاة ذات فخذين شهيين مثل مياه النبع . تخوضهما عيناه . العيون كلها تحدق . عيون الرجال تعبق بالشهوة . عيون النســاء تمتلىء بالحسد . لا يريد ان يستأنف علاقته بسلمى . ينعطف نحو زقاق ضيق يتفرع عن شــارع الحمراء . كان يعتقد ان علاقته بسلمى يمكن أن تستمر رغم اختلاف عقليتهما . كان يزعجه انها متدينة ومحافظة سياسيا . ولــكنه كان يؤكد لنفسه انه يؤمن بحرية الفكر ولا يجوز ان يقطع علاقته بها لمجرد انها تخالفه الرأى . غير انه لم يتحمل عندما سخرت من الرهبان البوذيين الذين احرقوا انفسهم في فيتنام احتجــاجا ووصفتهم بأنهم « مجانين » . عند ذلك قال بغضب : تدعين انك مسيحية . لو كنت في زمن المسيح لــكنت بين صالبيه . عندما يصبح الايمان مؤسســة يتجوف ويفقد جوهره . اقترح ان تسمى نفسك فاتيكانية لا مسيحية .

لم يرها منذ ذلك الاصطدام. لم يندم .وارتفع به المصعد في بناية كبيرة الى الطابق الخامس . قرع باب الشقه ٥٣ ففتحه سالم بسرعه صارخا: اهلا وسهلا . اهلا وسهلا بالذى ...

لم يكمل . اغلق الباب فمات صوت الريح في الممر المعتم . يتجه الى الشرفة ويتطلع الى البناية المواجهه . عشرات الشقق يروح الناس فيهــا ويجيئون . يدخل ويجلس على مقعد هزاز وضع قباله لوحة حديثه . امال رأسه الى الوراء . كأنه في ملجأ صغير . ترك كل شيء في الخارج . شيء جميل ان يترك كل شيء في الخارج . ارتفعت يده الى جبهته ، وهبطت الى عينيه . وقف فجاة وقال: جئت لأسمع موسيقى .

لم يرفع سالم رأسه عن الجريدة فسأله بسام: ماذا تقرأ ؟

ـ عددا ممتازا من جريدة « الطقس » يلخص احداث الخمس والعشرين سنة الاخيرة بمناسبة عيدها الفضى . فكرة ممتازة .

ـ جئت لأسمع موسيقى .

ـ فهمت ! ماذا تريد ان تسمع ؟

ـ السيمفونية التاسعة !

ـ آه ! لم تنسها بعد .

لم يجبه بسام . لا يشعر انه يريد ان يتحدث عن التقاليد والحرية . يتجه نحو الاســطوانات يبحث عن السيمفونية التاسعة ، غير ان ســالم يقترح : ما رأيك تسمع جاز ؟ انت تحب الجاز . عندى قطعة « ترنيت » جديدة . هذا ليس عصر السيمفونيات . انه عصر ال « الترنيت » . العالم صراخ ممزق . نحن في عصر تمزق وليس في عصر السعادة أو الغضب . الانسان الحديث لم يعد يهتم حتى بالبحث عن الســعادة . كل شيء وهم .

ـ بلا فلسفة . أفضل ان اسمع السمفونية التاسعة .

ـ اسمع ما تريد .

وعاد سالم يتصفح جريدة « الطقس » ، وجلس بسام يصغى محدقا بالضوء الشاحب. يفكر بنهر الاردن . يرتفع صوت سالم مقاطعا تفكيره : اولاد الكلب !

ـ من ؟

ـ اسمع . اسمع هذا الخبر « شابان يرجمان خاطف شـقيقتهما بعد ان عرياه وربطــاه الى شجرة » . اولاد الكلاب ! افقعني محاضرة عن الحرية والكفاح والموت والعدالة . بلد همجى . بلد ...

وســكت . لم يجد الصــفة التي تعبر عن

اشمئزازه . هز رأسه وحك انفه بعصبية واضاف : تسألني لماذا اريد ان اسافر • يذهلني انك مخدوع بهذا الشعب • كيف تؤمن به ؟ كم من التجارب يجب أن تمر بها قبل انْ تيأس منه؟ انه شعب بلا حيوية • مضغه الزمن وبصقه • لم يعد فيه شيء حي غير لسانه• يبدو ان كل حيويته تحولت الى لسانه • لم تلحظ بعد كم يحكي العربى • لا يتعب فمه • لسانه يتحرك بسرعة الف طلقة فى الثانية • لو الحرب بالالسنة كنا أكبر دولة استعمارية • نحتل العالم بدقيقة • حتى انتم ، لم أعد اسمع اذاعاتكم • كم اذاعة عندكم ؟ الراديو صار ارض المعركة • كم قتيلا وجريحا اصبتم اليوم ؟ كم دبابة وعربة مجنزرة ونصف مجنزرة اعطبتم اليوم ؟

انزعج بسام ، ولكنه لم يقل شيئا • هو ايضا عنده انتقاداته ، ولكنه لم يعد يطيق ان تتكرر هذه الانتقادات ، وخاصة من قبل الذين يبحثون عن عيوب الفدائيين ليبرروا تقاعسهم أو عداءهم المبطن • يريدون أن يبرروا ذلك خاصة امام أنفسهم • الحركة الفدائية تضعهم امام خطر حقيقى • لا يريدون ان يتعرضوا •

وصرخ سالم مرة اخرى : اسمع ، اسمع هذا الخبر الطريف « ديكان يتناقران ثم يتناقر صاحباهما » •

وضحك ضحكة عالية متقطعة ، فشعر بسام انه يريد ان يبكى • العالم يدور فى ضحكة صديقة • يدور بسرعة هائلة • ظل صفصافة ينعكس فى النبع حيث ولد • حقل قمح تعصف به الريح فيتحرك فى مكانه أمواجا متتالية ، متصلة • السنابل تتحرك وتركض دون أن تترك مكانها • جذورها عميقة فى الارض • لماذا اقتلعته الريح ؟ هل يملك جذورا ؟ آنه قشة • لو كان سنبلة ، لما ترك ؟ هل يفضل هذه الحياة ؟ كأنه يسمع صوتها :

أنت تعرف انى أحبك • لازم تفهم أوضاعى •

لم يسمع جوابها • تركها فى الشارع ومضى• لم يرها منذ ذلك الحين • انتظم • آقام علاقات جديدة عمقها الشعور بالخطر • لم يقم علاقاته مع المثقفين فى التنظيم بقدر ما اقامها مع غير المثقفين خالد عبد الحليم كانالاقرب الى قلبه • مرحمثل حصان برى • يعزف الشبابة ، يتوق الى بلده سبسطيه ، يحب زوجته عربية ، ويستمد سعادته من كونه فدائيا يعرض حياته للخطر من اجل غاية ، ومن اللعب مع ابنتيه منوى وزيزيا •سمع امس انه قتل هو وزوجته وابنته فى حادث سيارة بقيت زيزيا الصغيرة • لم تبلغ السنتين من عمرها • اين هى الآن ؟ الحزن يعتصره • ليست هذه هى الميتة التى كان يريدها خالد لنفسه • لو مات عندما اصيب • ذهب في عشرين مهمة ولم يمت • يسقط فى حادث سيارة • هل يريد هو ان يسقط فى حادث بسيط ويموت ؟

وسمع سالم يقلب الصفحات بسرعة فحول نظره اليه ، ثم الى اللوحة الحديثة • لا يبحث فيها عن اى شيء • لا يحاول ان يفهمها • يتعامل معها فقط • يتجاوب معها • تتجاوب معه •يراها رائعة • تنقله الى عالم بلا اسوار وبلا حدود • صدره سفينة حرة وقميصه شراع وشعره غيمة تمطر فوق اعشاب طفلة • يسمع المطر يتساقط فوق خالد عبد الحليم •

يخرج الى الشرفه • يقف فى الظلمة ويراقب الناس فى شقق البناء المقابل • الاضواء تشع منها •يستلفت نظره رجل وامرأة فى غرفةنومهما يتمددان على سريرين بثيابهما الداخلية • تنتقل الى سريره • تأخذ قدمه فى حضنها وتقلم اظافره تعود الى سريرها • يرفع ساقه فى الهواء وينتقل الى سريرها • يقبلها • تقبله • يلتحمان • يخطر له انه لا يجوز ان يراقبهما • يحول نظره الى شقة اخرى • رجل يصلى • يركع وينهض فوق سجادة صغيرة فى وسط الدار • يحول نظره الى المرأة والرجل • تتمدد فوقه • يدور على نفسه• يتمدد فوقها • يمد يده ويطفىء الضوء •

يعود بسام الى الداخل • يصغى للموسيقى• سالم يرفع اصابعه الى شفتيه • يبللها ويقلب صفحات الجريدة • يتوقف عند احدأها ، ويقرأ بصوت مرتفع « يعشق ابنته ويخنق ابنه منها » ماذا نعرف عن الحياة ؟ نعيش فى عالم الالحان والكتب والصحف والمجلات • لماذا نخترع كل هذه الأشياء ؟ تلهينا عن الحياة • اى شيء يساعدنا على تجنب الحياة والواقع نقبل عليه • لماذا ؟ آه، سيد بسام ، لماذا ؟ الكتب علمتك ان تحب امرأة واحدة وتخلص لها بالرغم من انك تراها مرة واحدة فى السنة او السنتين او العشرة او الخمسين أو فى العالم الآخر • وعندما تلتقيان تبتسمان • تود ان تمتص لسانها • عوضا عن ذلك تقضم اظافرك • تتحدثان عن كل شيء الا ما ترغبان حقا آن تتحدثا عنه • تتحدثان فى الوقت الذى تريدان أن تناما معا • تريد أنت أن تنام معها وتحسب انها تريد شيئا آخر • تريد هى ان تنام معك وتحسب انك تريد شيئا آخر• هذا يسمى جهلا عاما • لماذا نبحث عن أى شيء يلهينا عما نريد ؟

كان سالم يردد سؤاله • انزعج لخبر الاب

الذى عشق ابنته • تذكر حادثة جرت له وهو فى العاشرة من عمره • دعته شقيقته الكبرى الى سريرها لتحكى له حكايات عن المردة والجن • كان يحب تلك القصص • ضحكا كثيرا ، وكلما ضحكا كانت تضم رأسه الى صدرها • لاول مرة احس بنوع غريب من التململ داخله ، حرارة تنبعث من جسدها • حرارة تنبعث من جسده • لاحظ ان صدرها يضطرب • عجب لاحاسيسه • كبتها وترك السرير • يكره ان يتذكر ذلك • يلتفت الى بسام ويقول : اسمع ، بعد قليل تأتى •

ـ من ؟

لم يجب • يتجه الى التليفون • يرفع السماعة ويعبس محاولا ان يخفى ابتسامته • ادار قرص التليفون بسرعة • انتظر قليلا ثم قال بهدوء هلو ليندا موجودة ؟

ـ ...

ـ اعمل معروف

ـ ...

ـ خرجت ؟

وطبش التليفون : ستأتى بعد قليل •

ـ من ؟

ـ لا تسأل • جسد بض تنام معه • يمكنك ان تنام انت معها اولا • انا ضجرت من البنات • امس كانت عندى واحدة • بقيت من الساعة السادسة حتى منتصف الليل • لم اترك مكانا لم اقبلها به • جردتها من ثيابها دون ان تظهر أى تمنع • لم تمانع بأى شكل • ليس حتى من قبيل الدلع • ما بك ؟ لا يبدو أنك تسمع •

ـ كمل ، اننى اسمع •

ـ طيب • أين صرنا ؟ آه ! جردتها من ثيابها كما يجرد الفلاح عرنوس الذره • لم تمانع • سلمتنى نفسها ، ولكننى اشفقت عليها • اكتشفت انها عذراء •

ـ اكتشفت او اخبرتك بذلك ؟

ـ اخبرتنى • ما الفرق ؟

ـ صدقتها ؟

ـ طبعا ، اصدقها • ثم اننى استطيع ان اعرف عندى طريقتى الخاصة • اعرف من المسافة بين ركبتيها •

احس سالم ان بسام يشك بكلامه ، فقال : بشرفى بنت • على كل ، انت تعرفها •

ـ اعرفها ؟ من هى ؟

ـ لا يجوز • المهم انها استسلمت بشكل غريب • انا بشرفى احتقرتها •

ـ احتقرتها أو شفقت عليها ؟

ـ شفقت عليها واحتقرتها • احتقرتها بشكل غريب • لا تصدق ؟

ـ طبعا ، اصدق • كان عليك أن تبادلها شعورها •

مرت برهة قبل ان يضحك سالم ويقول : بلا مسخرة • خلينا جديين • فى الواقع لا اعرف لماذا احتقرتها • كانت كاللعبة فى يدى • شهوانية من الدرجة الاولى وبشكل غريب • تعض حالا • مظهرها لا يدل على ذلك • تخاف ان تلتهمك • كان المفروض ان تترك الساعة التاسعة • بقيت حتى الواحدة بعد منتصف الليل • لا ادرى ماذا قالت لأهلها • المهم انها كانت عارية تماما طيلة الوقت •

ـ لم تأخذ بردا •

ـ بلا مسخرة • جسدها بديع •

ـ ولكنك احتقرتها •

وقف سالم جامدا • بسام لم يصدقه • ارتفعت ضحكته • توقف عن الضحك وسأل : ما وجه العجب فى مغامرتى • يبدو لى انك لا تصدق لانك لم تصادف امرأة من هذا النوع رغم مغامراتك لا يبدو انك تعرف حتى الآن ان المرأة تريد الرجل ان يكون شجاعا يقتحمها دون تردد • تريدك ان تنام معها • هذا ما تريدك ان تكون متأكدا منه • انت تفكر ان تحترمها • هذا خطأ كبير • قبل أمس تعرفت الى امرأة فى سيارة « سرفيس » • طبعا ، لن تصدق اننى نمت معها بعد نصف ساعة • تريد ان تعرف كيف حدث ذلك ؟

ـ ليس الآن ، افضل ان اسمع موسيقى •

وضحك سالم بقوة : تخاف ، اه ؟

ـ اخاف ؟

ـ تخاف ان تواجه رغباتك الحقيقية • انت تبحث عن الحب فى الوقت الذى يجب ان تبحث عن جسد تعريه • عندما تعرف المرأة انك تحبها تلتجىء الى التمثيل • تصبح فى برهة ابرع من فيفيان لى فى التمثيل • لانها خلقت ممثلة • اسألنى لماذا ؟ الجواب بسيط • بسيط جدا •

اقصى ما تريده المرأة هو ان تتزوج· الزواج منبع المرأة ومصبها · الحب عندها وسيلة · به تقبض عليك · تضعك فى قفصها الذهبى وتعلقك على شجرة مزهرة فى بيتهـا الذى تسميه بيتك · توهمـك انك تملك كل شىء فى الوقت الذى لا تملك حتى نفسك · اسمع منى وآنس الحب· عند ذلك تلاحقك · تتخلى عن افكارها وتصبح فدائية اذا اردت · بامكانك ان تقنعها ان تخطف اى طائرة وان تضع قنبلة فى الفاتيكان · اسمع من هذا الحقير ، فقد علمته التجارب · اسمع من ذقنى · انا اختصاصى المرأة ·

وقاطعه بسام دون انفعال : فهمت · اتركنى اسمع الموسيقى · ربما تكون هذه المرة الاخيرة التى اسمع فيها موسيقى ·

ـ ماذا تقصد ؟ تريد ان تعود ؟ حسبت انهم خيبوا املك !

ـ بل يجب ان اكون خيبت املهم ·

ـ علاقتك بهم مثل علاقتـك بالمرأة · الحب يفقدك السيطرة على نفسك ·

تصبح شيئا مملوكا ومقبوضا عليه ·

لم يجب بسام ، فتناول سالم علبة الثقاب · اشعل عودا وادناه من الشـمعتين الملونتين على الطاولة · اطفأ الضوء وقال : ستأتى بعد قليل· اطفئوا الانوار الساطعة يا كهنة البعل · احرقوا اصابعكم شموعا فى هيـكل عشتار · ليرتفع اللهب نحو ثدييها اطفئوا الانوار يا كهنة البعـل فنحن من عبدة عشتار ·

هبطت يداه المصلوبتان الى صدره · حف انفه بكفه اليمنى وعاد الى الجريدة وهو يقول : انت لا تعرف كيف تثور · تدعونى مهزوما ، وادعوك مملو نا · التقاليد انابيب تعبر بك الارض السفلى الى الجحيم · تسلم نفسك للانابيب مثل الماء · انا افلت من الانابيب · انطلق فى الهواء · امنح نفسى حرية رؤية العالم خارج السور ·

تذكر بسام رأسها يستند الى صدره كورقة حور حزينة فارتفعت اصابعه الى شعرها : فى هذه المرحلة لا بد ان نصمد · هذا موقف سلبى وموقت · المرحلة الايجابية تنتظرنا · ما نعيشه ليس ازمة عادية يمكن تجاهلهـا · نحن نواجه تحديا يهدد جذورنا · نكبر بقدر ما نواجه هذا التحدى · فلسطين ليست مصيبة العرب · انها التحدى الذى يوقظنا من رقاد عميق · انها مطهر العرب · بها فقط يمكن الوصـول الى الفردوس الارضى ·

وارتفع فجأة صوت سالم : اسمع ، اسـمع « مجنون يظن نفسه سيد العالم » ·

يضحك ضحكة عالية · يتساءل بسام اذا كان يجب ان يتصل بها · يقول لنفسه : الموت غيمة ممطرة ، وصدرى تراب يابس ·

يبتعد عن التليفون بعد ان اتجه نحوه · ينحنى سالم على الجريدة ويحدق : اسمع · هذا خبر يهمك شخصيا · كفـدائى يجب ان تهتم به · اسمع « فى البلاد اناس يطلبـــون العودة الى الانتداب , وهاهم يطوفون منذ ايام بعريضـــة فى الاسواق يلتمسون فيها ذلك من فرنسا» نفوس هزيلة · نفوس كلاب · هل للكلاب نفوس ؟ اين تذهب بعد موتها ؟ تدخل فى الناس ، ونفوس الناس تدخل فى الكلاب ·

ـ يمكنك ان تؤسس دينا جديدا يقوم على هذا المفهوم ·

ـ وهل تظن اننى لن اجمع حولى الوف الاتباع؟ تراهن ؟

ـ طبعا تستطيع · انا لا ادخل فى رهان خاسر

سر سالم ان بسام تجاوب معه لأول مرة فى ذلك اللقاء ·

ـ ما تاريخ الخبر الاخير الذى قرأت ·

ـ سنة ١٩٤٣ ·

ـ هل تعتقد ان الزمن تغير ؟

ـ من الخارج · لا تنخدع بالطلاء الخارجى ·

أمال بسام رأسه الى الوراء·· لم يصغ للجواب نسى انه طرح سؤالا ·· أحس أنه يواجه عاصفة قميصه ممزق مثل الأغصان المقصوفة على نفسها فوق أمها ·· الغيوم سوداء مثل عينيه أو حذائه· الريح تتعبأ فى قميصه فوق مرتفعات الجولان ·· يرتفع وجهها الطفل مغمورا بالثلج ·· شعرهـا يرتفع من شواطىء فلسطين ، وشـفتاها من نهر الأردن · تقول : أحسستِ أنك تبحث عن حب يحرك بحيرة وجودك ·· قلت لنفسى اننى استطيع أن أحركها · كانت بحيرة وجودى راكدة أيضا ·

كان صوتها يرتجف مثل اغصان الأشجار فى الخريف وقد أحنى هو رأسه على صخرة من صخور العرقوب فى جنوب لبنان يصغى لنبضات فلسطين·

وأيقظه صوت سالم : اشرب · نبيذ المانى ·· عنـدما تأتى لينـدا نشرب شمبانيـا · نغمس حلمتيها بالنبيذ ونمتصهما · ما بك ؟ قرفت ·· عنـدما تجتاحك الشهوة لا تشعـر بالقرف ·· شخصيا لم أعد أميز بين عرقها والشمبانيا ·

ـ هل تميز بين بولها والشمبانيا ؟ ..

ـ يتوقف ذلك على درجة الشهوة التي تجتاحني .. آه .. هنا خبر آخر .. اسمع بدون مقاطعة

« في سنة ١٩٣٧ أقفلت المدن السورية احتجاجا على دخول الجيش التركي لواء الاسكندرونه.. ومشى الاهلون في مظاهرات صاخبــة واتخذت السلطة التدابير اللازمة لحماية القنصليات التركية» .. اشرب . أنتم أيضا تمشون في مظاهرة صاخبة .. وهناك من يريد أن يحمي الحــدود منكم .. اشرب .. ستأتي ليندا بعد قليل . لا تظن أنها مأجورة . تطفح بالحيوية .. تنام معي لوجه الله ولوجه الشهوة .. لم أر فتاة تملك مثل هـــذه الشهوة .. تعض بشـــكل غريب .. تحس أنها تبلعك دون أن تمضغك . اشرب ..

رفع بســـام الــكأس الى فمه ، وترك شفتيه تلامسان النبيذ .. شفتاها تأتيان مع الريح من الجنوب .. تانتلوس عطش حتى الموت وهـــو في وسط الماء . تغور كلما اقترب فمه منها .

يقرأ سالم بصوت مرتفـــع : « بعض شــــباب دمشق يمنعون النساء من ارتياد السينما » .. سمعت .. ممنوع حتى أن يعشن بالوهم . يجب أن يحتفظن بكل أحلامهن البريئة لكهول أو عجزة ماتت نساؤهم . حتى الوهـــم ممنوع .. لمــاذا تحارب ؟ لمن تحارب ؟ كي يتمتع العجزة بالفتيات .. هل أسخر من العرب ؟.. كلا . لا يمكن .. لقد تقدم العرب أشواطا بعيدة .. لم يعد أحد يؤمن بضرورة وأد البنات . ألا تعتبـــر ذلك تقدما ؟ وما الخطأ في بيعهن صانعات في بيروت ؟ صانعات عند صناع الاجانب ..

ويصرخ بسام بغضب : كفى ..

ـ تخاف النقد .. لا تريد أن ترى الحقـــائق فتضطر أن تنسحب مثلي ..

ـ تقصد أنهزم مثلك ..

وضحك سالم .. يقلب صفحة : اسمـــع .. اسمـــع : كلا لست حرة .. وطعنهـــا بخنجره فقتلها ..

الطعن بالخنجر أفضل من الوأد ..

هدأت ضحكته ، تمتم بعض كلمات لم يسمعها بسام ، ثم ارتفع صوته :

ـ تأخرت ليندا .. بنت الكلب . ربما عرفت أنك هنا .. اسمع ، اسمع « فتاة تكتم عن أخيها اسم من تحب فيأخذها الى الكروم ويقتلها خنقـــا بيديه » ..

ـ لا حاجة الى مزيد من الأدلة .. فهمت ماتريد أن تقول .. يبدو انك تلتذ بهذه الأخبار . تريد أن تبرر انهزامك ..

ـ ربما .. وأنت تتجاهل الحقـــائق كي تبرر اندماجك .. اذا واجهتها تضطر أن تنسحب .. لاحـــظ انني استعملت كلمة « تنسحب » وليس كلمة « تنهزم » . أحب الموضوعية في وصــف الأشياء .. رغم ذلك أوافقك انني أكثرت من سرد الاخبار التعيسة .. تود أن تسمع خبرا مفرحا. اسمع .. هذا خبر سار جدا . اعرف انه يطربك .. اسمع « السرادق يهوى برئيس الجمهورية » .

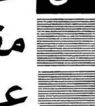
ابتسم بسام . يصغي للموسيقى .. خشخشة الأوراق اليابسة تضيع في صخب الموسيـــقى .. تيارها يخطفه الى ضفة النهر الغربية .. تتوقف .. هدوء .. مازال ورقة معلقة في الهواء مفصولة عن العالم .. الورقة اليابســـة تترنح ثم ترتطم بالأرض الصلبة ..

يتذكر موعد الأخبـــار ، يركض الى الراديو .. يديره . ينتظر . المذيع يتحدث عن معركة ضارية في العرقوب بين الفدائيين والجيش الاسرائيلي .. يستيقظ مرعوبا .. بندقية الصياد موجهة اليه .. يجمع كل قواه في جناحيـــه ويركز تفكيره على الطيران . جناحاه يضربان جسده بقوة وسرعة . ينطلق نحو الباب .

يصرخ سالم : الى اين ؟ ستأتي ليندا بعد قليل. يمكنك ان تنام معهـــا انت اولا . انا شـــبعت من البنات .

لا يلتفت . يفتح الباب فتندفع الريح الى الداخـــل غير ان الشمعتين لم تنطفئا . خرج الى الشارع تاركا الاطمئنان وراءه . الاطمئنان نعش. لن يغلق نوافذه على العالم . يتقلص داخله بقدر ما يغلق نفسه . يود ان ينمو ويعمق ويتحرر من جلده وهيكله العظمي .

يركض. العاصفة تبعثر عنه الاوراق اليابسة. يلقي رأسه على صـــخرة من صـــخور العرقوب في جنوب لبنان يصغي لنبض فلسطين . يسمع النيل يصب بالفرات . يسمع الفرات يصب في النيل. يسمعهما يصبان في الاردن . يستيقظ مرعوباً فيصرخ : اسمع المطر يتساقط فوق جسد خالد عبد الحليم .



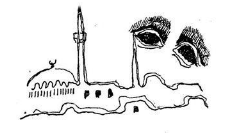
من طقوس مقتل عمر

للشاعر : محمد عفيفي مطر

١ ـ صوت عن الفضول :

هذى فضول المال
تمتد فى الرمال
جذورها ، تشرب من سحائب الآلام
والمخاضات التى تجهض فى مصائر الرجال
تخضر من حراشف الجوع على الصدور أو
تمد فرعها عبر نوافذ الدموع أو
تطرح ظلها المعتم فى القرى وفى النجوع أو
تطرح زهرها الأحمر فى حدائق الحرب
وزهرها الفضى فى أوسـمة القضـاة
والمعممين
بالصمت وبالخيانة
تطرح من أزهارها الصفراء والخضراء
قصائد التشنج الطويل والمدائح
وكتبا زانية وصحفا ملعونة
ومدنا مخيفة مأمونة
ورغوة من الحديث لا تجيب عن تساؤل أو تطرح
السؤال ٠

(تحدثى يا شجرة
عن معجزات المعدن الذى ينبت فى الصلصال
مستجمعا عصارة السواعد الشقية المانحة
المحرومة
وطارحا من سحره فى الثمرة
حلاوة فى شفة الأنذال
مرارة فى عصب الموال
تحدثى يا شجرة ٠٠)
هذى فضول المال
تلمع فى مجوهرات المومسات والعمائر المفروشة
المجهزة



للقفز – من تواطؤات الجلد والتقـــوى – الى الفرادس

التى تسرقها الأصابع المخاتلة
من كل آية رقيقة فى سورة الرحمن
وبالتغافل اللئيم عن تفجرات الغضب الخالق فى الأنفال

والسير فى تزاحم وهرولة
حين تقسم الأسلاب والغنائم التى
تقطر من مقاتل الجماعة
وحين تبدأ الخيانة – الفرار من بشائر الطاعون والمجاعة

بالبحث فى الرقوق والذاكرة اللئيمة
عن آية تبيح ما يشرب من دم وعرق مسروق ..
هذى فصول المال
تطرح ظلها الممقوت فى رشاقة المآذن
وأضحيات الرعب والقباب
والرب فى الأبواب
يصرخ فى العيون
يبكى من التوجع المرير فى أغنية الأطفال
والعقم والبلاهة التى تضحك فى
ملامح البهل وصرخة المجذوب ..
(تحدثى يا شجرة
عن سلة الفاكهة المعطوبة
والأعين المثقوبة
وزهرة الدماء فوق شوكة القلوب
تحدثى يا شجرة ..)



٢ ـ صوت آخر من الفضول :

سبحان من حولها فى ظلمة الخزائن
قوافلا تعود بالمدائن
زخارفا ترقص فى المآذن

مزارعا توالدت ، سفائن
تحمل جوف البحر ..
(تحدثى يا شجرة
عن غصن نأخذ منه الرمح
عن ظلمة نبدأ منها الفتح
وشهقة .. يسكب منها الجرح
الغضب الجنين والفجاءة المنتظرة
تحدثى يا شجرة ..)

سبحان من حولها فى عتمة الدفاتر
عصفورة تنسج عشها الخفى فى الضمائر
وصيحة مكتومة تسافر
من شفة لشفة .. تفرخ فى الصدور
وتصنع الخناجر .

(تحدثى يا شجرة
عن هذه المقاتل الطيبة المخلصة
من سنة الفوضى التى تود أن
تقيم شارة السواء بيننا وبين
قرية النمل وزمر الأسافل

تحدثى يا شجرة
عن لمعة الحقد التى تنبت فى العيون حينما
تنظر ما تحمله الرحال والقوافل
تحدثى عن أعين فارغـــة ، وما يحوك فى
فى الصدور
من تآمر تكتمه المخاوف

تحدثى يا شجرة
حديثك الذى يغرس فى الضلوع
من قبل أن تدركنا الفتنة والضغينة
تحدثى يا شجرة
تحدثى يا شجرة ..)



كيف نقرأ النقد العربي

٢ - موقف النقد العربي إزاء حركات التجديد

بقلم : عبد الحكيم راضي

اولا : الموقف من دعوة أبي نواس

عرضت في مقال سابق للطريقة التي يمكننا بها أن نفهم النقد العربي القديم فهما حقيقيا ، وقلت انهذه الطريقة تتلخص في الوفاء بمقتضيات القراءة الصحيحة التي تتطلبها طبيعة ذلك النقد وظروفه ، واتخذت من موقف أوائل النقاد من شعر المحدثين في العصر العباسي كما صورته الدراسات في العصر الحاضر مثالا لما ترتب على الاخلال بمقتضيات القراءة الصحيحة لذلك النقد، وكيف أن مراعاة هذه المقتضيات يمكن أن تغير كثيرا من أحكامنا الدائرة حوله، حتى ما كان منها راسخا وشائعا ، كالقول بأن قدامى النقاد قد هاجموا شعر المحدثين ورفضوه ، وكالقول بأن النقد العربي قد وقف في وجه حركات التجديد في الشعر ، مقاوما لها ورافضا ، بحيث قضى عليها في النهاية .

ويبدو أن هذه التهمة الاخيرة - وهي كسابقتها غير صحيحة - في حاجة الى مناقشة تتلاءم مع ما نجده في كتابات العصر الحاضر من شيوعها وتغلغلها شيوعا وتغلغلا يبدوان منطقيين من زاوية النظرة القائلة بعداء النقد العربي لشعر المحدثين .. فمن المنطقي أن يكون النقد الذي يرى في الحداثة الزمنية مبررا كافيا لرفض الشعر هو الذي يعارض ويقاوم حركات التجديد التي يتزعمها بعض الشعراء .

وسنحاول أن نقصر حديثنا على موقف ذلك النقد من دعوة أبي نواس ومذهب أبي تمام، وهما - باعتراف الدارسين المعاصرين - أشهر حركات التجديد في الشعر العربي .

ولقد دار الكلام كثيرا حول هاتين المحاولتين ، وثار بشأنهما خلاف كبير .. وعلى سبيل المثال : دعوة أبي واس .. قيمتها .. ومدى وقعها على أولئك النقاد .. وموقفهم منها ، هل هوجمت أو لم تهاجم ؟ وما هو التعليل الذي يساق في كل من الموقفين ؟

أما عن قيمتها فيبدو من حديث نكلسن وطه حسين وطه ابراهيم ومحمد مصطفى هدارة الاعتراف بها وتقديرها ، وهذا واضح مما صرح به الاول في حديثه عن أبي نواس كواحد ممن سلموا بسخف الجرى على النمط القديم في حشو الشعر بصور مستعارة من حياة البادية لا يجد الشعراء أو جمهورهم أدنى قدر من الميل اليها ، ومما صرح به الثاني من أن أبا نواس كان يدعو الناس الى تغيير القديم وأن دعوته تلك انما تمثل مذهبا في الصدق الفني . كذلك اعتبرها طه ابراهيم المحاولة الوحيدة في النقد العربي التي استهدفت تجديد الشعر تجديدا حقيقيا وان أخفقت في النهاية ، وذهب هدارة الى أنها من الحركات الثورية لأن أبا نواس ثار على تقاليد الشعر العربي وخرج على عمود الشعر ونهج القصيدة . والى عكس ذلك يذهب الدكتور عبد القادر القط والمرحوم الدكتور مندور ، فلا يريان في تلك الدعوة اتجاها حقيقيا الى التجديد ، أو ثورة حقيقية على تقاليد الشعر العربي ، على خلاف بينهما في المبررات التي يستند اليها كل منهما .

هذا عن الاختلاف في قيمتها ، أما عن نظرة النقاد العرب اليها ومدى احساسهم بها وموقفهم منها ، فيرى طه حسين أنها كانت محل سخط لما فيها من هجوم على العرب وهجوم على القديم لانه عربي ، ويفهم من كلام طه ابراهيم أنها هوجمت ضمن التيار العام في الهجوم على كل ما هو حديث وهو التيار الذى تزعمه - كما يقول الاستاذ أحمد أمين - أنصار القديم الذين هاجموا تلك الدعوة واضطروا أبا نواس الى الرجوع عنها ، وهذا نفسه

ما يراه هدارة الذى صرح بأن النقـــاد كانوا سيخملون أبا نواس لولا تراجعه،وهذا ما لايوافق عليه مندور أو القط اللذان صرحا بأن أحدا لم يهاجم تلك الدعوة ، وأنها لم تكن محلا للخصومة بين القديم والجديد كما كان الشأن مع مذهب أبى تمام .

وهم يختلفون أيضا فى نوع المهـــاجمين لتلك الدعوة ، فعلى حين يذهب عامة الدارسين المحدثين الى أن الهجوم عليها كان منجانب الرواة وعلمـاء اللغة والنقاد من أصحاب الذوق العربى الخالص يرى طه حسين انها كانت محل سخط من جانب الائمة وعلماء الدين الذين كانوا بحكم منزلتهم الدينية واللغوية يقفون فى صف القديم ، بل يرى انها كانت محل سخط من جانب الخلفاء أنفسهم أولئك الذين قاوموا ــ هم أيضا ــ نزعات التجديد فى الشعر ! لقد قتل بشار مثلا ــ فيما يقول ــ على يد المهدى ، ولو أدرك المأمون أبا نواس لقتله .

بل ان الباحث الواحد ليتناقض مع نفسه فى بعض الاحيان فى تصويره لمدى قبول العلماء لتلك الدعوة ، فطه حسين مثلا فى «حديث الاربعاء» يبدأ كلامه عن « القدماء والمحدثين » بأن من اسباب بطء تطور الادب العربى والشعر العربى خاصة ان الشعراء المجددين كانوا يتعرضـــون للهجوم والسخط من جانب الائمة وعلماء الدين ، اذكانت تلك الطائفة أعداء للجديد ، ولا شك فى شمول عدائهم لابى نواس ، فهو الممثل البارز للجديد ، هو صورة العصر كله فى الجرى وراء الجديد ورفض القديم أيا كان : دينا أو لغة أو تقاليد ، هذا ما يقوله طه حسين ، وعندما نبهه البعض الى أن ذلك العصر كان فيه الى جانب المجون والخلاعة والاستهتار شىء من الوقار والرزانة والتدين ، راح يجادل معارضيه مؤكدا أن ذلك العصر ــ سواء فى الظاهر أو فى الخفاء ــ كان عصر مجون وكان عصر تحرر ، لم يسلم منه من يفترض فيهم أنهم أكثر الناس محافظة .. لم يسلم منه رجال الدين انفسهم ، وما كان رجال الدين من المتزمتين ، وفى العصر العباسى صاروا من المتحررين ، وان تستروا قليلا أو ظهروا بمظهر الجد أحيانا ، بل هم لم يحافظوا على مظهر الجـــد دائما . لأن أبا نواس ــ رأس الاستهتار والمجون والجرأة والتجـديد ــ حظى بأكبر قدر من ثنائهم ، بل انهم رووا عنـه وروى هو عنهم وأشادوا به ، وجالسوه ، وأعجبوا به ، الجميع كانوا مجددين وقابلين للجـــــديد ، ولا يفترق أبو نواس عنهم الا بأنه هو الذى «أعلن» قبول الجديد ، أما القبول فى ذاته للجديد والعمل به ، فقد كان قائما ، وكان مأخوذا به من الجميع .

فهل قاوم رجال الدين وعلماؤه كل جديد ؟ وهل أخذ رجال الدين والمجتمع العباسى كله بكل جديد ؟

يجيب طه حسين على كلا الســـؤالين بنعم ، وأحسب أن اجابته على السؤال الثانى صحيحة ، وأنه متأكد منها ، لكنه قال ما قال خاصا بالسؤال الاول تحت وطأة الفكرة المسيطرة عن وجود من قاوموا شعر المحدثين وحركات التجـــديد ، وهى الفكرة السائدة فى الدراسات الحديثة من بداية القرن العشرين على الاقل الى هذا اليوم .

أما عن مذهب أبى تمام فقـــد أجمعت هذه الدراسات على تعرضه للهجوم ، وعلى أن مهاجميه كانوا من أنصار القديم الذين وقفوا فى صـــف شاعر آخر لم يخرج على ذوق القـــدماء ، وهو البحترى ، ضد أبى تمام بسبب خروج الاخير على ما سمى بعمود الشعر ، وهذا ما نجده عند طه ابراهيم وأحمد أمين ومحمد مندور وشكرى عياد وابراهيم سلامة الذى جعل من الهجوم على أبى تمام رد فعل ضد الحداثة . وكذلك عند عبد القادر القط الذى صرح بأن أنصار البحترى قد رأوا فى شعره شيئا من الاعتدال النسبى فى الاتجاه الحديث فتشبثوا به واتخذوه رمزا لعمود الشعر فى محاولة يائسة للوقوف أمام التيار الجديد الذى كان قد بلغ أوج تطوره عند أبى تمام .

ويجب أن نلاحـــظ ان الخلاف حول دعوة أبى نواس وتصريح البعض من المعاصرين بعدم قيـام خصومة حولها ، وكذلك ما صرح به البعض من « تراجع » النقد العربى فى النهاية وقبولهللجديد لا يعنى أن من بين الدارسين فى العصر الحديث من يرى أن النقد العربى الخالص قد قبل مثل تلك الحركات التجديدية ، ذلك أن القائلينبعدم تعرض دعوة أبى نواس للخصومة من جانب « أنصـــار القديم » انما يعللون ذلك بأن تلك الدعوة لم تكن درجة الجدة فيها ، والجدية أيضا ، بالقدر الذى يثير انتباه أنصار القديم ، ومن هنالم يهاجموها ، لا لأنهم تسامحوا بقبولها ، بل لانها لم تكن ــ فيما يرى أصحاب هذا الرأى ــ أمرا ضروريا من الوجهة الفنية من ناحية ، ولانها كانت غير قوية ، ولا تمثل مذهبا فنيا محددا من ناحية أخرى .

فالنقد العربى الخالص ، فى تصور الدراسات المعاصرة ، حريص على مقاومة حركات التجديد ، ولا يخل بهذه القـاعدة فى رأى البعض كمندور والقط ما يبدو من « تسامح » ذلك النقد فى دعوة أبى نواس .. بل لا يخل بها ما بدا للبعض من أن النقد العربى قد « تراجع » عن « تعصبه » فى النهاية ، حتىبالنسبة لمذهب أبى تمـــام ، وأنه

غدا يقبل الجديد ويدافع عنه ،لان هذا «التحول» فى رأيهم انما يعود الى آثار أجنبية طارئة تمثلت فى البلاغة اليونانية كما فهمها العرب من خلال شعر أرسطو وخطابته ، وعندما ألف قدامة بن جعفر كتابه « نقد الشعر » كان فى ذلك الكتاب (مبشرا بتخليص البلاغة المعاصرة من سلطان الاقدمين.اذ كان على الاقل يقيس القدماء والمحدثين بمقياس واحد ، فلا يجعل أحد الفريقين تابعا والآخر متبوعا) وهكذا فانه (ليس بمستغرب أن تلتقى حركة اخضاع النقد للتأثير اليونانى بمحاولة التجديد فى الشعر العربى ، فيؤلف قدامة كتابا فى « الرد على ابن المعتز فيما عاب به أبا تمام » كما ألف الآمدى من بعد كتاب «الموازنة» منتصرا للبحترى وممثلا ذوق «المدرسة العربية » فى نقد الشعر ٠)

فالنقد العربى الخالص ـ فيما يرى أصحاب هذا التصور ـ ظل على تفضيل القديم ومهاجمة الجديد ، ومن الدلائل على هذا ـ فى رأيهم ـ تأليف ابن المعتز رسالة فى انتقاد أبى تمام ، وبالمثل تعرض ذلك الشاعر للجهوم من جانب من سموا بأنصار الذوق القديم ٠ فاذا راح قدامة يدافع عن ذلك الشاعر أمام ابن المعتز كان ذلك ايذانا بالاعتراف بالجديد وافساح المجال له ، والحد من غلواء أنصار القديم ٠

هكذا يمكن القول ان فى تصوير الدراسات المعاصرة لموقف النقد العربى من حركات التجديد فى الشعر خلافا واجماعا :

- هناك خلاف حول دعوة أبى نواس ، وما اذا كانت قد تعرضت للهجوم أو انها مرت دون مقاومة ٠
- وخلاف آخر فى طبيعة المهاجمين وأسباب الهجوم عند أصحاب الرأى الاول، وفى اسباب «التسامح» عند أصحاب الرأى الثانى ٠
- وهناك اجماع على تعرض أبى تمام للهجوم ٠
- واجماع آخر على أن مهاجميه كانوا من أنصار القديم ، الذين وقفوا فى صف شاعر «تقليدى» هو البحترى ، ضد شاعر « مجدد » هو أبو تمام الذى كان أنصار دعاة للجديد ٠

على أن كلا من الخلاف والاجماع صادر ـ كما ذكرنا ـ عن منطلق واحد هو الاعتقاد بعداء النقد العربى لحركات التجديد فى الشعر ٠

ووفقا للنتيجة التى انتهى اليها هذا البحث ، والتى لانملك الآن الا أن نبقيها فى شكل افتراض قابل للاختبار ، فان دعوى مقاومة النقد العربى لتلك الحركات التجديدية دعوى لا أساس لها على الاطلاق ٠ أما التأكد من صحة هذا الافتراض فهو ما نحاول اثباته فى هذه الصفحات ٠

الموقف من دعوة أبى نواس :

من المستبعد فى حدود المصادر التى بين أيدينا أن نعثر على النصوص الكافية لاقناعنا بتعرض دعوة أبى نواس للهجوم ، اذ لا يكفى فى هذا الصدد نصوص من نوع ما صرح به ابن شرف القيروانى من وصف أبى نواس بأنه (أول الناس فى خرم القياس) أو ما وصفه به اسحاق الموصلى من كونه ليس على طريق الشعراء ٠

واذا حاولنا أن نقيد أنفسنا أكثر بموضوعنا ، نقول : انه لا توجد لدينا النصوص التى تشير الى أى نوع من الهجوم ـ من وجهة فنية ـ على أبى نواس ، خاصة فى المواضع التى ادعى انها كانت مثارا للهجوم ، كدعوته الى تجديد مقدمة القصيدة أو ما صور على أنه خروج من جانبه على عمود الشعر ٠

هناك ـ بالطبع ـ مآخذ عادية ، بعضها لايعتد به مثل تهمة الكفر فى الشعر ، وبعضها لا يتصل بالشعر كفن ، وانما يتصل باللحن والخطأ فى الاعراب ، كما أخذت عليه صفة « الافراط » فى عدد من الابيات ، وكذلك الخطأ فى الوصف خطأ ناتجا عن الاخلال بمطابقته للموصوف، وبالمثل أخذ عليه بعض صور الخطأ فى التشبيه ، كما أخذ عليه العتابى التمادى فى حب « البديع » وطلبه ٠ لكن هذه جميعا ، وفى اطار العصر الذى صدرت فيه كانت مآخذ عادية سجل الكثير منها على غيره من الشعراء : لقد سجل اللحن على الفرزدق ، وعلى ذى الرمة ، وأخذ الافراط على بشار ، وأخذ الخطأ فى الوصف على امرىء القيس ذاته ، أما المبالغة فى طلب البديع فلم يكن أبو نواس أول من سنها ولا أول من اشتهر بها ، لقد عرف بها قبله مسلم ابن الوليد ، وبشار والعتابى نفسه ، ولم يتعرض أحد بسبب هذه المآخذ للهجوم ٠

بقى المأخذ الاساسى الذى يدعى معظم الدارسين فى العصر الحديث أنه سجل على الشاعر ، وأنه قووم بسببه ، وهو الدعوة الى تغيير مقدمة القصيدة والخروج على عمود الشعر ، وكما قلت ليس بين أيدينا نص يهاجم الدعوة الى تغيير مقدمة القصيدة أو يتعرض لها بالنقد عند الشعراء الذين سبقوا الى تغييرها أو الغائها تماما ٠ فقد أكد الدكتور يوسف خليف أن الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى قد اسقطوا المقدمة التقليدية نهائيا من قصائدهم باستثناء قصائد قليلة ، وأكد الدكتور النعمان القاضى أن شعراء الفتوح الاسلامية صنعوا نفس الشىء ، وأثبت الدكتور عبد القادر

القط أن شاعرا معاصرا لابى نواس هو مسلم ابن الوليد قد أخل فى معظم قصائده بالشرائط التقليدية لمقدمة القصيدة العربية ، هذه المقدمة التى كان التطور قد أخذ يدركها على أيدى الشعراء منذ وقت بعيد ، واذا كانت المصادر تشير الى أن شاعرا كابن مناذر قد اتخذ من الافتتاح بالمجون مذهبا وأن عددا من الشعراء اللاحقين قد فعلوا نفس الشىء ، وهو ما يعد اخلالا بالمقـــدمة فى صورتها التقليدية ، فانها لا تشير الى تعرض مثل هذه الظاهرة عند أى من الشعراء للمقاومة .

فاذا انتقلنا الى أبى نواس ، وهو يختلف عن كل من أشرنا اليهم فى أنه هو الذى «أعلن» مذهبه فى صورة قاعدة نقدية ،اذا انتقلنا الى موقف النقد من تلك الدعوة وجدنا صورة مخالفـــة تماما لما تذهب اليه الدراسات الحديثة ، فليس هنـــاك هجوم عليها ، وانما هناك ترحيب بها واعلاء من شأن صاحبها ، وممن ؟ من أولئك الذين اتهموا بمقاومتها . ولعل فى تصريح أبى عبيـــدة بأن أبا نواس (فى المحدثين مثل امرىء القيس فى المتقـــدمين .. نتج لهم هذه الفطن ، ودلهم على المعانى ، وأرشدهم الى طريق الادب والتصرف فى فنونه) احساسا بالمكانة الرائدة فى عالم النقـد التى تمتع بها ذلك الشاعر ، وقبولا لدعوته . وجاء فى « حلية المحاضرة » رواية عن بعضهم قول ابن الاعرابى (ما ظننت أن أحدا فى زماننا يحسن أن يبتدىء فيقول كما قال اسحاق الموصلى ... ولا كما قال أبو نواس :

صفة الطلول بلاغة القدم
فاجعل صفاتك لابنة الكرم
تصف الطلول على السماع بها
أفذو العيان كأنت فى العلم
واذا نعت الشىء متبعــا
لم تخل من زلل ومن وهم

وتذكر المصادر أنأبا هفان سمع قصيدة أبى نواس :

لا تبك ليلى ولا تطرب الى هند
واشرب على الورد من حمراء كالورد

فما كان منه الا أن خر ساجدا ، وقد يكون فى الخبر ضرب من المبالغة الا أنه يشـــير فى نفس الوقت الى احترام ذلك العالم اللغوى الذى أخذ عن الاصمعى لاحدى قصائد أبى نواس الحاملة لدعوته الى نبذ القديم ، وهذا نفسه ما يشير اليه الخبر المروى هنا عن ابن الاعرابى والذى يشير فى نفس الوقت الى تغير الذوق النقدى أو استمرار تطوره قبولا للجديد وللدعوة اليه . ولعلنا نذكر ما سبق أن أوردناه فى مقال سابق من أخبار عن قبول الاصمعى وابن الاعرابى لشعر ابى نواس خاصة قصائده التى تغافل فيهـــا عن شرائط المقدمة التقليدية .

ونعود الى موضوعنا فنرى ناقدا وعالما لغـويا كالمبرد ـ الذى خصص لاشـــعار المحدثين كتاب « الروضـــة » حيث يحظى أبو نواس بكثير من اهتمامه ـ نرى ذلك الناقد يبدى ملاحظاته على كثير من شعر أبى نواس ، وبعضه من قصائده التى تحمل معنى الدعوة الى عدم الوقوف بالاطلال ومع ذلك ينصرف المبرد الى توضيح مواطن النقد وتحديدها ـ فى أكثر منخبر ـ دون أن ينتقـد بكلمة واحدة الدعوة الى ترك الاطلال . أكثر من هذا نراه يعجب أشد الاعجاب ببيت الافتتاح فى قصيدة يحث فيها الشـــاعر على عدم الوقوف بالاطلال ، والانصراف الى شرب الخمر ، وهو :

لا تعرج بدارس الاطلال
واسقنيها رقيقـــة السربال

ومما تجدر الاشارة اليه أننا لا نجد من بين الاخطاء التى أوردها صاحب « الموشح » ممـــا سجله النقاد على أبى نواس كلمـــة نقد واحدة تنصب على الدعوة الى الافتتاح بالخمر ، مما يجعل القول بأن النقاد هاجموا تلك الدعوة ، وأن ذلك الهجوم ـ المفترض ـ كان وراء ما صرح به الشاعر منرجوع الى الافتتاح بذكر الاطلال قولا على غير أساس ، لاننا نعلم أن السلطان ـ وليس النقادـ كان وراء تصريح الشـــاعر بالرجوع عن دعوته وكذلك الامر بالنسبة لبشار ، لا مقاومة للجديد كما يقول طه حسين، وانما مراعاة لاعتبار دينى وسياسى تحرص الخلافة دائما على التذكير به ، وما حدث لشاعر كبشار ، وما كان سيحدث لابى نواس ، لادخل لقضية القديم والجديد فيه ، اذ كانت العوامل السياسية هىالمحرك الاول فى مثل تلك الاحوال ، التى يمكن على أساسها تفســير اقلاع الرواة ـ ان صح أن ذلك كان فعلا ـ عن رواية أشعار بعض الشعراء ، وكذلك اختفاء بعض الدواوين من انتاج تلك الفترات .

هنا يجىء الدور على اجابة ســؤال هام : هل صحيح ما ذهب اليه البعض من أن عدم الهجـوم على تلك الدعوة يعود الى ضآلة شـأنها وسطحية نزعة التجديد التىتمثلها بحيث لم ير النقـــاد فيها شيئا يستحق الهجوم ؟ ولعل من الضرورى قبل الاجابة أن نحددالأساس الذى يجب النظر فى ضوئه الى تلك الدعوة ، وفى هذا الصدد فاننا لا نلتفت كثيرا الى قيمتها من وجهة نظر نا ،ولا الى ما انتهت اليه من تجديد ، أو ما كان لها من أثر فى شعر صاحبها ، وانما الواجب ان تقـــاس

أهميتها على أساس ما كان سائد فى الاوساط النقدية فى عصرها ، هذا ـفيما أظن ـ هو المقياس الصحيح •

يقول ابن رشيق فى « العمدة » (ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب ، بل يهجم على ما يريده مكافحة ، ويتناوله مصافحة ، وذلك عندهم هو « الوثب » و « البتر » و « القطع » و « الكسع » و « الاقتضاب » •• كل ذلك يقال والقصيدة اذا كانت على تلك الحال بتراء ، كالخطبة البتراء والقطعاء ، وهى التى لا يبتدأ فيها بحمد الله عز وجل على عادتهم فى الخطب •) وواضح من سياق حديث ابن رشيق أنه يشير الى قصائد المدح حيث يمثل لانتقاد افتتاح القصائد بالغزل بالمتنبى فى قوله :

اذا كان مدح فالنسيب المقدم
أكل فصيح قال شعرا متيم •

ويدل هذا النص على أن النقاد كانوا على يقظة دائمة لأى تغيير فى مقدمة القصيدة ، وان كانوا لم يعارضوه ، فالمهم أنهم عرفوا أن هناك قصائد عادية يبتدأ فيها بالنسيب والحديث عن الاطلال ليصل الشاعر الى غرضه وهو المدح ، وأن هناك قصائد ليس لها بسـط من النسيب هى التى أطلقوا عليها الصفات السابقة عند ابن رشيق ، ووضع هذه المصطلحـات دليل قاطع على تلك الملاحظة •

ولقد أشرت الى التغيرات التى لحقت بمقدمة القصيدة منذ وقت مبكر ، وهى التغيرات التى لم يعارضها أحد من النقاد ، غير أن ذوقا خفيـا ، برروه تبريرا عمليا ونفسيا ، يتفق مع فن المدح نفسه والغاية التى يسعى اليها المادح ، وكذلك الأحاسيس والصور التمثيليـة التى يجب على الشاعر أن يرسمها فى قصيدته حتى يثير كرم الممدوح وسخاءه حين يذكر المشاق التى تكبدها فى الرحلة اليه . هـذا الذوق غير المتعصب هو الذى جعلهم « يشيرون » على الشـاعر بالالمام بالمقدمة التقليدية التى ارتبطت بقصيدة المدح • أكثر منهذا أننا نجد الممدوحين أنفسهم هم الذين يحضون على التمسك بهذه المقـدمة ، ونذكر على سبيل المثال الحجاج بن يوسف مع جرير ، والوليد بن يزيد مع شاعره يزيد بن ضبة ، والرشيد مع أشجع السلمى ، وكذلك كان يفعل المأمون •ولقد تنبه جرونباوم الى احساسهم بالرباط بين وصف الرحلة الطويلة بما فيها من مخـاطر وأهوال ومشاهد طبيعية وبين الرغبة فى الاعلاء من شأن الممدوح •

على ضوء تلك الظروف نسـتطيع أن نلمح الاهمية التى يتمتع بها أبو نواس فى تاريخ النقد أيضا ، وأهميته تتركز فى دعوته التى أحس بهـا النقاد مما جعل ابن شرف القيروانى يصـفه بـ « خرم القياس » وخرم القياس فى أى ناحية غير الخروج أو الدعوة الى تغيير مقدمة القصـيدة ليس له معنى لان كل ما وصـفه ابن شرف من طريقة أبى نواس موجود عند غـيره • بل ان علانية دعوته تبدو وكأنها حجبت عن انتباه النقاد ما كان الشعراء غيره قد أحدثوه فى مقـدمات قصائدهم ، فصرحوا بنسبة السبق اليه فى هذه الناحية ، ونقل ابن رشيق زعمهم (ان أول من فتح هذا الباب وفتق لهم هذا المعنى أبو نواس بقوله :

لا تبك ليلى ولا تطرب الى هنـد
واشرب على الورد منحمراء كالورد

وقوله ـ وهو عند الحاتمى فيما روى عن بعض أشياخه أفضل ابتداء صنعه شـاعر من القدماء والمحدثين ـ :

صـفة الطلول بلاغة القـدم
فاجعل صفاتك لابنـة الكرم

هكذا كانت دعوة أبى نواس لافتة للنقـاد فأحسوا بها وقبلوها ، ولقد رأينا أنها كانت محل قبول ناقد من أشهر من اتهموا بمعـاداة الجديد وهو ابن الاعرابى • كذلك رأينا وصف أبى عبيدة له بأنه للمحدثين كامرىء القيس للمتقدمين ،فاذا علمنا أن سر اعجاب أبى عبيدة بامرىء القيس هو سبق ذلك الشـاعر وكونه رائدا فى كثير من الميادين أدركنا السبب فى تشبيه أبى نواس به ، وذلك بحكم كونه هو الآخر رائدا لدعوة تجديدية وحتى ابن قتيبة صاحب التصريح المشـهور لم يتمسك به قيد شعرة ، ولقد صرح جرونبـاوم ـ الذى تصور أن تصريح الناقد كان ملزما ـ بأنه ـ أعنى ابن قتيبة ـ قد أخفق فى تحريم بعض التجديدات مثل وصف الورد والنرجس بدلا من نباتات الصحراء ، حتى أن عصره تميز بوصف الازهار والتفوق فىهذا الوصف •

ولن يجـدى فى تبرير عدم الهجوم على تلك الدعوة القول بأنهـا مرت ـ كغيرهـا ـ دون أن يلحظها أحد ، وبالتالى دون أن تتعرض للهجوم. ولو أن ذلك قد حدث بالفعل لكان له نفس الدلالة اذ سيكون صدور تلك الدعوة من أبى نواس ثم عدم الالتفات اليها دليلا على أنه لم يدع الى جديد، وانما كان يدعو الى أمر واقعحيث لم يكن الشعراء

متقيدين بشيء مما يدعو الى التحرر منه ، وبالطبع لن تكون هذه الصورة أقل دلالة على تقبل النقاد للجديد من الموقف الآخر الذى يحسون فيه بالجديد ويقبلونه ٠

على أن النصوص القديمة صريحة فى أنهم أحسوا بأن دعوة أبى نواس دعوة جديدة ذات طابع خاص ، وأن أبا نواس هو صاحبها . ذلك انه لم يسلك سبيل غيره ممن جدد فى صمت ، وانما أعلن عن دعوته ٠٠ وهذا ما جعل لها طابعا مختلفا . أو لعل من الاصوب القول بأنها غيرت من تصورنا للنقد العربى القديم ، فلولا تلك الدعوة لما كان باستطاعتنا الحكم على مدى قبول النقاد ــ صراحة ــ لتجديد ديباجة القصيدة ، ذلك القبول الذى كان موجودا قبل أبى نواس ــ وان لم يتخذ شكل الدعوة العلنية ــ والذى استمر بعده فى مجال الانشاء حيث راح الشعراء يبحثون عن موضوعات جديدة لمقدماتهم ، أما النقاد فقد دأبوا على رفع اصواتهم بوجوب التخلى عن الابتداء بذكر الديار ، لأنه لا معنى لذكر الحضرى الديار ــ الا مجازا ــ كما يقول ابن رشيق ٠ وجاء الوقت الذى اصبح من الاسباب التى يذم من أجلها الشعر وقوف الشعراء عند الديار ووصف الآثار والرواحل ٠ ودخل فى المسألة عنصر جديد هو « الصدق » فأهل الحاضرة لا يمكنهم الحديث عن القفار وغيرها من موضوعات القدماء ، لأن هؤلاء لم يروها ، ولم يعد غريبا أن يسمع البعض شاعرا من « زنجان » ينشد قصيدة يذكر فيها الأطلال ، فينشده سخرية به :

اذا رأيت فتى يبكى على طلل
من أهل زنجان فاعلم أنه طلل ٠

هذا عن موقف النقاد من دعوة أبى نواس الى تغيير مقدمة القصيدة ، وقبولهم لتلك الدعوة على عكس ماتذهب اليه معظم الدراسات الحديثة ٠

واذا كنا لا نستطيع تسجيل ثورة أو خصومة حقيقية ضد شعر أبى نواس أو دعوته التجديدية فقد بقى علينا أن نجيب على سؤال أساسى هو : لماذا قامت الخصومة حول أبى تمام ومذهبه ولم تقم خصومة مماثلة حول دعوة أبى نواس مع أن الاخير كان يعلن صراحة خروجه على ما اعتبر من الناحية النظرية من مقدسات الشعر العربى ؟ هذا السؤال نفسه هو الذى سيقودنا الى الاجابة أولا على سؤال آخر : هل خرج أبو نواس على ما سموه بعمود الشعر ؟

ونحن نوجه هذا السؤال لأسباب :

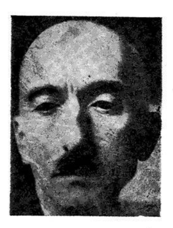
منها : أن بعض الدارسين المحدثين كالدكتور مندور مثلا يقرر أن أبا نواس قد دعا الى التجديد فى المعنى والتجديد فى العبارة ، وأنه شارك فى تنمية مذهب البديع على النحو الذى انتهى اليه عند أبى تمام ، ومع أنه قد رتب على مثل هذه الاسباب ثورة النقاد على أبى تمام ، فانه لم يرتب نتيجة مماثلة فى حالة أبى نواس ، فقد قرر ــ خلافا لهدارة ــ أنه لم تقم ثورة ضد الشاعر ، ولكنه التمس لذلك ــ كما رأينا ــ أسبابا تتعلق بمدى القيمة الحقيقية لتجديد ذلك الشاعر ، وان اعترف بخروجه على عمود الشعر كما يفهم من عبارته ٠٠ وهذا نفسه ما ذهب اليه هدارة ٠ ولقد رأينا ان أحدا لم يهاجم دعوة الشاعر الى تغيير مقدمة القصيدة وبالتالى فلابد من معرفة ما اذا كان قد خرج على عمود الشعر أيضا ، فيكون النقاد قد قبلوا منه هذا الخروج كما قبلوا اخلاله بالنهج التقليدى للقصيدة ، أم أنه لم يخرج عن شرائط ذلك العمود ، وفى هذه الحالة يلوح لنا احتمال أن يكون ابقاؤه على عمود الشعر هو السر فى عدم ثورة النقاد عليه ٠٠

هنا يتعدل سؤالنا ليصبح على هذا النحو : هل كان عدم ثورة النقاد على أبى نواس مصدره أنه حافظ على عمود الشعر ؟ ان الاجابة على هذا السؤال تقتضى منا التعرض بالدراسة لحركة تجديدية أخرى أو مذهب تجديدى هو مذهب أبى تمام ، وهنا يبرز سبب آخر لتوجيه السؤال، ذلك أننا نعرف من تاريخ النقاش بين أنصار أبى تمام وأنصار البحترى أن الأول اتهم بالخروج على عمود الشعر ، بينما قيل عن الآخر انه حافظ على هذا العمود ، وهى المحافظة التى كانت محل اعجاب النقاد ٠

ما هو المقصود بعمود الشعر ، وهل له علاقة بقضية القدم والحداثة كما فهم البعض ، أو بالوزن والقافية الموحدين كما فهم آخرون ، أو بالمنهج التقليدى للقصيدة ، أو الجنوح الى اللغة السهلة كما فهم غيرهم ؟

وأيضا ما هو المقصود بالخروج عليه خاصة فى حديث النقاد عن أبى تمام ؟

ثم ما هو موقف النقد فى جملته من ذلك الشاعر والضوء الذى يلقيه ذلك على موقفهم من أبى نواس؟ هذا ما أرجو التعرض له فى عدد قادم ٠



فرانسوا مورياك

لمحات من حياته وفنه

بقلم: د. سامية أحمد أسعد

مات كاتب فرنسا الكبير فرنسوا مورياك . وانبرت الأقلام تكتب عنه ، وتستعيد مجدا طوته السنون ولم يطوه النسيان . وهذا حال الكثير فى عالم الفن والأدب ، عالم حى يتجدد دوما ، ينظر الى الأمام ، ولا يلتفت الا هنيهة الى الوراء عندما ينطفىء اسم مرموق . وها نحن ذا نخضع لهذه القاعدة العامة ، ونقدم لمحات سريعة عن حياة مورياك وفنه ، راجين أن تحمل من لم يقرأ له بعد على التعرف على وجه من ابرز الوجوه التى لمعت فى سماء الأدب فى القرن العشرين .



وولد فرنسوا مورياك فى بوردو ، فى ١١ أكتوبر سنة ١٨٨٥ ، وشب وسط أسرة من تلك الأسر البورجوازية التى تملك الأرض وتشتغل بالتجارة نشأ الصبى نشأة مسيحية ، وتفتح ذكاؤه وتطور على وقع الأعياد الدينية وجدير بالملاحظة فى هذا الصدد أن أباه كان ملحدا . عندما مات الأب ، خلف ابنا فى عامه الأول ، تربى بين أخت وأشقاء ثلاثة ، ربته أم كاثوليكية صارمة متزمتة فى جو كذلك الذى صوره فيما بعد فى « سر فرنتناك » . التحق الصبى بمدارس الرهبان ــ ومن بينها العائلة المقدسة ــ فى أول الأمر ، ثم دخل ليسيه بوردو بعد حصوله على البكالوريا . كان مورياك تلميذا نابغة قرأ مؤلفات راسين ، وبسكال ، وبودلير ، ورمبو ، وكلهم من المؤلفين الذين كانوا يستبعدون من المقررات المدرسية آنذاك لخطورة أفكارهم . التحق فرنسوا بعد ذلك بكلية الآداب . وبعد حصوله على الليسانس عام ١٩٠٦ ، قدم الى العاصمة ، ونجح فى مسابقة « ليكول دى شارت » التى تؤهل طلابها للعمل فى المكتبات . لكنه استقال بعد بضعة شهور ، لأنه كان يود أن يكرس حياته للأدب .

بدأ بالكتابة فى بعض المجلات الصغيرة ، وعام ١٩٠٩ ، نشر أول كتاب له ، ديوان من الشعر بعنوان « الأيدى المتشابكة » ، حياة أستاذه موريس باريس بمقال حار ، متنبئا لكاتبه بالنجاح وقائلا له : « ستكون حياتك الأدبية حافلة مجيدة » .

تزوج مورياك فى ٣ يونيو ١٩١٣ ، بعد نشر روايته « الثوب الحجة » بقليل . ونشبت الحرب العالمية الأولى وجند مورياك ، وعمل ممرضا ، وأرسل الى سالونيك عام ١٩١٥ . وبعد الهدنة ، عاد الى ممارسة نشاطه الأدبى . فكتب « اللحم والدم » (١٩٢٠) حيث يتصارع كل من الحب ، والدين ، والاراء الاجتماعية المسبقة . لكنه لم يعرف الشهرة الا عندما نشر روايته « قبلة الى ابرص » (١٩٢٢) وهو فى السابعة والثلاثين . كشفت هذه الرواية عن موهبته ككاتب روائى يتسم أسلوبه بالأمانة والصدق . كما مهدت لفوزه بجائزة الأكاديمية الفرنسية عن « صحراء الحب » (١٩٢٥) . وفى أول يونيو سنة ١٩٣٣ ، استقبلته الأكاديمية ضمن أعضائها . بعدها ، نشر مورياك ديوانا جديدا : « أعاصير » (١٩٢٥) ، ومذكرات ، وكتبا فى النقد الأدبى : « لقاء مع بسكال » (١٩٢٦) ، و « حياة جان راسين » (١٩٢٨) ، و «الرواية»(١٩٢٨) ، و «بداية حياة»(١٩٣٢) . و « الكاتب الروائى وشخصياته » (١٩٣٣) ، وتأملات دينية : « الآلام المسيحى وسعادته » (١٩٣٠) ، و « حياة يسوع »(١٩٣٦) . خلفت هذه المؤلفات أثرا عميقا فى الجمهور . وجدير بالملاحظة انها لم تؤثر على الجمهور الكاثوليكى فحسب .

كتب مورياك عددا كبيرا من الروايات ، نذكر من بينها ، على سبيل المثال لا الحصر : « نهر

النار » (١٩٢٣) ، و « جنترکس » (١٩٢٣) ، و « تيريز ديكيرو » (١٩٢٧) — نجد نهاية هذه الرواية فى «نهاية الليل» (١٩٣٥) ، «ومصائر» (١٩٢٨) ، و « ما كان ضائعا » (١٩٣٠) ، و « عقدة الأفاعى » (١٩٣٢) ، و « سر فرنتناك » (١٩٣٣) ، و «الملائكة السود» (١٩٣٦) ، و « طرق البحر » ، (١٩٣٩) ، الخ ..

قبل ١٩٣٦ ، ظل مورياك بعيدا عن السياسة كل البعد . لكنه رأى ، بعد هذا التاريخ ، أنه يستحيل على الكاتب الكاثوليكى أن يظل محايدا ازاء الأوضاع السياسية السائدة فى أوروبا آنذاك . ندد ، على سبيل المثال ، بقسوة الحرب الأهلية فى اسبانيا ، واتخذ منها موقفا صريحا . وكتب المقال السياسى ، واثناء الاحتلال ، اتخذ مواقف سياسية واضحة . انضم الى الجبهة الشعبية ، وكتب فى الصحف التى كانت تصدر سرا تحت اسم مستعار . وهكذا اكتشف فى نفسه موهبة جديدة : موهبته كصحفى يكتب فى السياسة — مما قد يجعل البعض يتساءل : أو لم يصبح هذا الميل أعز الى نفسه من كتابة الرواية ، الا أن مورياك لم ينضم الى أى حزب ، أيا كان . ولم يهتم بالسياسة الا ارضاء لمتطلبات روحية بحتة ، وخدمة لما يرى أنه حق . وعلى هامش هذا النشاط السياسى الذى استغرق جل وقته ، ظل يتابع نشاطه الأدبى : كتب ثلاث روايات أخرى . ومقالات عدة فى النقد والدين . وكتب للمسرح عندما شجعه مدير لكوميدى فرانسيز آنذاك على ذلك : فكانت «اسموديه» ، وتلتها « اللامحبوبون » (١٩٤٥) ، و « النار على الأرض » (١٩٢٩) . وفى ٦ نوفمبر ١٩٥٢ ، فاز بجائزة نوبل للأدب ، من أجل تحليله النافذ للنفس البشرية والقوة الفنية التى عبر بها عن حياة الانسان . لقد قال كل شىء فى كلمات قليلة مركزة . ولن يسع الأجيال القادمة الا أن تؤيد هذا الرأى ، وتعترف بأن لرواية مورياك خواص ثلاثة تضفى عليها جلالا وعظمة : الاهتمام بمعرفة الحياة ، وسبر أغوار النفس البشرية ، ونبض قوى يجعلها أقرب الى الشعر منها الى النثر .

***

مورياك كاتب مسيحى بتربيته والتقاليد التى ورثها عن أسرته . الا أن النقاش بينه وبين ربه لم يتم على مستوى الأفكار ، بل تم فى تلك المناطق الواسعة الملآنة بالشك ، حيث الشعر والجسد . لقد أحس وهو شاب بندائين متناقضين تردد بينهما طويلا . أحس بعجزه عن الانتماء الى هذا العالم ، وعجزه عن الانفصال عنه نهائيا . طرده الله وطارده . فحاول الهرب ، وان استحال عليه . لكنه واصل السير . وكان أول كاتب فرنسى عبر ، منذ بسكال ، عن مأساة المسيحى الموزع بين نقيضين . لابد من وهب كل شىء ، لله أو للدنيا ، أيا كان الحال . وتلك بالذات التجربة التى تمر بها الشخصيات التى صورها . لا مكان لحل وسط ، والتوفيق بين النقيضين أمر محال : التنازل أو التمرد ، هذان هما الموقفان اللذان يمكن أن يتخذهما الانسان العظيم لكن غالبية الناس تتحايل على هذا الاختيار ، وتطمئن للحل الوسط . هذا ، مثلا ، حال سكان بوردو البورجوازيون ، ملاك أثرياء يفاخرون بأصلهم . لقد صورهم مورياك تصويرا قاسيا . لكن هذا لا يعنى أنه أراد رسم بعض اللوحات الاجتماعية . فهو لم يندد قط بطبقة اجتماعية معينة ، أو مجتمع معين ، بل نقد حالة ذهنية معينة . ولا تنتمى الضحايا التى تخيلها الى طبقة بوردو البورجوازية بالذات ، بل الى تلك الفئة التى تقبل الحل الوسط ، وتوفق بين مباهج الدنيا ومطالب الدين ، ومن هنا كان ايثاره الشخصيات المتطرفة الحادة الطباع ، تلك التى تؤمن بالمطلق ، وتقطع صلتها بمصالح الحياة اليومية ، وتحاول البحث عن « شىء آخر » ، حتى فى الشر .

جدد مورياك فى الرواية الدينية تماما ومهد السبيل لمجىء برنانوس . ومكنه الصراع الدائر فى نفسه بين النزعة الحسية والنزعة الدينية من التوفيق بين الرومانسية والكلاسيكية فى أسلوبه الأدبى . لقد رأى ، كما قلنا ، أن الانسان ينزع فى كل ساعة الى الله والشيطان فى آن واحد . تلك مأساة شخصياته . لكنه ككاتب روائى عليه أن يبطل هذا التناقض ويبلغ الانسجام الفنى . مكنه هذا الصراع أيضا — نظرا لخضوعه لمباهج الحياة الدنيا وسحرها وان عرف أنها وقتية زائلة — من الافلات من فخاخ الموعظة الأخلاقية لم يوافق مورياك الفنان قط على اخضاع الواقع لمتطلبات أخلاقية قد تشوهه فاستبعد المؤلفات الهادفة . وأحس مورياك المسيحى أن « اللهجة التعليمية » دخيلة عليه . لم يرغب فى أن يكون قط « كاتبا كاثوليكيا » بل كاثوليكى يكتب الرواية . تشهد على ذلك شخصيات تسكن فى أغلب الأحيان أرضا ملعونة ترويها أنهار من نار ، وتعتمل فى نفوسها أهواء لا تلتمس العذر ، بل توحى بالعظمة . لقد لفظ مورياك العادلين المعتدلين ، وفضل عليهم الأرواح الضالة ، تلك التى قال عنها فى « الملائكة السود » : « ربما اصطفى الله قبل الآخرين اولئك الذين يبدون وكأنهم وهبوا للشعر » .

كيف تتم عملية الابداع الفني في رواية مورياك ؟ لم يرد مؤلفنا قط رواية على طريقة بلزاك . ولم يرغب في رسم لوحة واسعة لعصر معين . بل سعى الى انتاج عمل واحد رائع ، يعبر عما هو أساسي ، ويغنيه عن كفاية أي شيء آخر لا أهمية اذا كان الموضوع واحدا « مأساة نفس بشرية موزعة بين مطالب الدنيــا وحب الله . لا أهمية اذا كان الديكور اطارا جغرافيا واحدا : مقاطعة«اللاند» بكرومها الشاسعة وجوها الحار . لا أهمية اذا كان الوسط الاجتماعي واحــدا لا يتغير : البورجوازية الريفية . فهو يستطيع أن يعبر عن هذه المأساة في نفوس أخرى ، لانه عاشها شخصيا . والديكور عرفه معرفة وثيقة : انه عالم الريف الذي أصطفاه لأنه أنسب مكان يساعد على تطور مأساة الانسان : « الريف ، أرض الالهام ومصــدر كل صراع ... فيه يختبىء كل من البخل . والكبرياء ، والحب .. ويفــوى من المقاومة التي يلقاها .. »

تحدث موريك طويلا عن السبل التي ينبغي اتباعها للانتقال من عالم الذاتية الى التعبير عنه تعبيرا خارجيــا في اطار الرواية . وفي مقــالاته النظرية ، ألقى ضوءا قويا على هــذا المخلوق الغامض . شخصية الرواية . يرى موريك ، شأنه في ذلك شــأن جيد ، أن الفنان يمنح الحيــاة لشخصياته بالتعبير ، لا عن شخصيته الواعية ، بل عن خبايا ذاته الخلاقة الا أن هذا التعبير لا يتم في العدم . فهو ينصب عادة على كائنات لاحظها الكاتب ، وأعطته فكرة عن وجه أو طابع أو موقف . من ثم ، يمكن أن نقول ان الفنان لا يخلق شخصية الرواية بمعنى الكلمــــــة ، ما دامت مستوحاة من ملاحظته الحياة . لكن عنــاصرها الأساسية لا تنشأ عن هذه الملاحظة ، لأن الفنان الراوى بثها روحــه ، وكونها من تجميع مادة الواقع الخارجي والداخلي .

استمد موريك نماذج شخصياته من البــلد الذي ولد ونشأ فيه . ووضع أحداث رواياته في الاطار الذي تكون فيه احساسه . ذلك أنه في حاجة دائما الى دعم أبداعه الفني بتجربة عاشها . لكن هذا لا يعني أنه ينزع الى المحلية والذاتية . ترجع أغلب هذه التجارب الى طفولته وصباه . قال : « يختزن الفنــان في طفولته وجوها ، وكلمات ، وأخيلة ، تلفت نظره صورة ، أو كلمة ، أو نكتة .. دون أن يدرى ويختمر كل هــذا ، ويحيا حياة خافية الى أن يظهر فجأة في الوقت المناسب » . وقال في مقام آخر : « انا لا الاحظ ولا أصف ، بل أستــعيد وأســترجع .. وما استرجعه عالم منسى ضيق ، عالم طفولتي التقية القلقة المنطوية على نفسها ، والريف الذي سجنت فيــه . تم كل شيء وكأن البــاب اغلق وأنا في العشرين على ما أصبح بعد مادة لمؤلفــاتي فيما بعــد » .

هكذا طرح موريك قضية الجمع بين الذاتية والموضوعية ، طرحها بوعي بصير ، وحلها حــلا مرضيا . كان يجب أن يذكر قول فلوبير : « انا مدام بوفاري» . يستطيع موريك أن يفاخر بخلق شخصيات حية استمدت مادتها من حياته ذاتها، وأن استقلت عنــه وانفصلت . وربمــا أثارت اهتمامنا وانفعالنا لهذا السبب بالذات .

هناك قضية أخرى لا يمكن أن يتجنبها كاتب الرواية : العلاقة بين الفن والحياة . عرف موريك كيف يختار بينهما ، ولم يخف عليه أن الاختيار يفرض خدودا بعينها : « لا أعتقد ان هناك فنانا يســتطيع التغلب على التنــاقض المرتبط بفن الرواية . فهو يتطلع ، من ناحية ، الى خلق علم الانسان ... ولا ينجح الا في عزل عاطفة ، أو فضيلة ، أو رذيلة ، يبالغ فيها الى ما لا نهاية : الأب جوريو أو الحب الأبوي ، الأب جرانديه او البخل . ويتطلع ، من ناحية أخرى ، الى تصوير الحياة الاجتماعية ، لكنه لا يصل الا الى الأفراد ، بعد أن يكونوا قد حلوا غالبية الروابط التي تربطهم بالجماعة باختصار اذا نظر الروائي الى الفرد ، عزل العاطفة وجمدها . واذا نظر الى الجماعة عزل الفرد وجمده . وهكذا يعبر من أراد تصوير الحيــاة عما يتنافى مع الحيــاة : فن الرواية انلاس » .

***

تتميز روايات موريك بصفات خاصة : عــدد محدود من الشخصيات ، وسرد مختصر لا يهتم بالثــانويات ، وحركة داخليــة نابعة من لعب العواطف والاهواء . لا غرو اذن اذا كان التعبير المسرحي قد استهوى موريك كما ســنرى بعد قليل .

تدور أحداث الرواية في ذلك الجو الذي كان موريك يقضي فيه أجازاته فيمــا مضى : ريف « اللاند » ، حيث يدخل القارىء عالما خاصا . والديكور عادة ضيعة قديمة تقع وسط مساحات شاسعة من أشجار الصنوبر ، تحت سماء صيف قاسية حارة تثقل على الأرض الجافة وتحرقها . تعيش داخل الضيعة أسرة متمسكة بالتقاليد ، تعيش في صمت وجمود ، لكن الحريق يشــب أحيانا ، وينتشر وسط الغابات الكثيفة ــ على غرار الأهواء المضطرمة في نفوس الشخصيات .

والشخصيات « ملائكة سود » تملكهم الشر ، يتألمون ، ويتعذبون ، ويعذبون من حولهم . يميل موريك ميلا خاصا الى تصوير نفوس متسلطة

تسـيطر على أخرى أضعف منها . تتحاب الشخصيات ، ويمزق بعضها البعض الآخر .
وهنا يبين موضوع رئيسى فى روايات موررياك : الحب ، حب الذات ، انه بمثابة رغبة امرة فى السيطرة ، لا تعرف الهدوء أو السكينة . يذكرنا هذا الحب بالصحراء : ذلك أن قلب الانسان متعطش الى حنان لا جدوى من البحث عنه فى العواطف البشرية الخالصة ، لان عدم التفاهم بين الناس أمر حتمى لا مناص منه شأنه شأن العزلة النفسية التى يعيشون فيها ، مادام الحب مجردا من النور الداخلى . يميل موررياك أيضا الى خلط انطلاقات الايمان بمطالب الجسد . بل يبدو أنه يولى اهتماما خاصـا لأولئك الذين لا يؤمنون ، ويثورون على النقمة الالهية ، وان لم يتوصلوا الى الافلات منها تماما . الا أن هذه الشخصيات تستسلم فى نهاية الأمر . يستعبدها مصيرهـا ، وسواء لجأت الى الله أو نسيته ، لا يتسنى لها الهرب طويلا من طبيعتها الخاصة . واذا عادت الى حياتها الأولى ، لا تعود اليها كما خرجت منها، لان التنازلات التى وافقت عليها سـعيا ورا الخطيئة كشفت عن أعماق نفسها المضطربة .

تقول تيريز ديكيرو ، بطالة الرواية الشهيرة التى تحمل اسمها ــ عرفت هذه الرواية سبيلها الى السينما حيث لاقت نجاحا منقطع النظير ــ :
« لا أعرف جريمتى . ولم أرد ذلك الذى اتهمت به . لا اعـرف ماذا أردت . لم أعرف أبدا الا ما تنزع اليه هذه القوة الجامحة الكامنة فى نفسى وخارجها .. » لقـد حاولت أن تدس السـم لزوجهـا . فحوكمت . وأطلق سراحهـا لأن ضحيتها ــ زوجها الذى أراد أن يتجنب الفضيحة ــ لم تشهد عليها . ها هى الآن تتحـدث الى نفسها ، محاولة الوصول الى نهاية ليل لا ينتهى ، ما دامت السعادة كلمة جوفاء لا وجود لها : « لا وجود الا للملل ، وما يتنافى مع القيم السامية ، والواجبات العليا » ... لقد رأت نفسها تغوص فى العدم يوما بعد يوم ، بين زوج فظ لا يبالى ، وأسرة تحيط بها كالسور ، وارض كئيبة مترامية الأطراف . لم يكن هناك بد من أن تفعل شيئا : قطع صلتها بكل هذا والتحرر منه لم يكن هناك شئ يربطها بالحياة أو يجعل لها قيمة ، اللهم الا الموت البطئ الصامت ، أحست تيريز انها تعيش حياة خلت من العواطف والحب . حتى الطفل الذى رزقت به احست وكأنه انسان غريب لا تود ان يربطها به شئ . لم تتمكن من الفرار . لكنها لم تحتمل الخضوع أيضا . وأخذت فكرة القتل تتصاعد من أعماق نفسها . لم تكن فكرة ارادية منطقية ، بل شئ أشبه بأمنية أقوى من وعيها ، أملت عليها سلسلة من حركات أدتها بطريقـة منهجية باردة . وعندما افتضح أمرها ، لاذت بالصمت ، وردت الى حياة لا مخـرج منها . حبستها أسرتها شهورا طويلة لم تعرف خلالهـا الا جمودا مخيفا لا ينتهى ، جمود خرجت منه احيانا على صوت الرياح المتصاعدة من أشجار الصنوبر ، حاملة معها انات البشر فيما عدا هذا، لم تعش الا بالقدر الذى أحست به بألمها ، ذلك الالم الذى أصبح شغلها الشاغل وهمها الوحيد. وحلت سـاعة حررها فيها زوجها : قادها الى العاصـمة وتركها وشأنها .. وربما استطاعت العيش فى هذه المدينة الكبيرة ، مادامت تضم بين جنباتها « غابة من البشر » تسـتلفت نظـرها ، ولا تعوق سيرها نحو مصيرها .

مسرحيات موررياك امتداد لرواياته . لكنهـا تختلف عنها بالقدر الذى يختلف به تكنيك الرواية عن تكنيك المسرحية . رواية موررياك عمل مركز قصير يعتمد فى أغلب الأحيـان على شخصيته واحدة . وربما كانت أميل الى القصة القصيرة منها الى القصة الطويلة . لذا استطاع نقلها الى المسرح بطريقة طبيعية . يختـار موررياك الروائى أقرب اللحظات للأزمة ، ويحذف الأزمنة الزائدة، ويبحث عن المواقف الرئيسـيـة . وتلك هى العناصر الأساسية التى تقوم عليها المسرحية . كما أبدى حذقا ومهارة فى كتابة المسرحية . هذا ويعتقد ب . هـ . سيمون أنه يفضل مسرحياته على رواياته ، وان خالف هـذا رأى النقـاد والجمهور .

عمل موررياك جاهدا على ضـغط الأحـداث وتجريدها من كافة الشوائب ، فاكتفى بحدث واحد ، أو عنصر خارجى واحد يفجر الأزمة الداخلية تفجيرا مختصرا قويا : مشروع زواج فى « النار على الأرض » ، ووصول هارى فاننج فى «أسموديه» كذلك ، حمله المسرح على استخدام لغة خاصة . لقد رأى أن على الكاتب المسرحى أن يتخطى عقبتين رئيسيتين : أولا ، لا بد أن يكون الحـوار مبـاشرا ، ما دامت المسرحيـة تسـتهدف الكشـف عن نفوس البشر فى زمن محدد : « لكل جملة حسابها . وتكمن صعوبة المسرح بالذات فى سهولة الحوار الظاهرية » . ثانيا ، على الكاتب المسرحى أن يستبدل أسلوبه الخاص بلغة الحديث العادية .

أعاد موررياك الى المسرح السيكولوجى مكانته فى وقت كان المؤلفون يميلون فيه الى الابتعاد عنه . فكتب مسرحيات تذكرنا بمآسى راسين ، تحاكى بسـاطتها ، وقـوتها التأثيرية وثرائهـا النفسى ، وتتميز بعض مشاهدها بقوة درامية فائقة . ولنذكر ، على سبيل المثـال المشـهد السادس من الفصل الثانى من « اللامحبوبون »

حيث يلجأ مسيودى فيلاد المالك العجوز الذى هذه الحمر والانحلال الى وسائل شيطانية ينفث بها سم الغيرة فى نفس ابنته الحساسة اليزابيث لكى يبطل مشروع زواجها ، وبالتالى ، يحتفظ بها الى جواره أبدا ، ويخضعها لسيطرته وامرته .

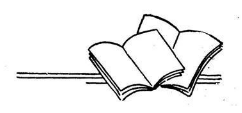
من ناحية أخرى ، توجد فى مسرح مورياك شخصيات تفرض نفسها على المتفرج منذ البداية، وتحمله على التفكير . ها هو مثلا بليز كوتور ، بطل « اسموديه » ، أولى مسرحيات مورياك التى عرضت فى الكوميدى فرانسيز عام ١٩٣٧ . انه رجل أبعد عن الدير لأفكاره الفاسدة الضارة .. واستولت عليه رغبة جامحة فى الانتقام ، وحاجة ملحة الى السيطرة ، والاثنتان ناتجتان عن حقده على الناس ورغباته المكبوته . ها هو ذا يدخل بوصفه معلما منزل مارت دى برتاس ، امرأة ناضجة جميلة ترملت من ثماني سنوات ، تعيش مع اولادها الأربعة فى ضيعة منعزلة تقع وسط غابات « اللاند » . يطمع فيها سرا ، ويبدى ثقة مكيافيليه حتى ينتهك سر نفسها ويخضعها لسيطرته . مظهره الخارجي يبعث على الاشمئزاز ، لكن سلوكه سلوك ساحر يجمع بين القحة والأدب . ها هو ذا يسود البيت كله ويسيطر عليه . أهو طرطوف جديد ؟ لا ، لأنه غير مدفوع بالمصلحة او نداء الحواس . ان قسوته على نفسه وطمعه فى مارت طمعا غيورا يتسمان بالروحانية الخالصة . ويأتى شاب انجليزى ساذج — اسموديه — ليقضى أجازته فى الضيعة . وتتفجر المأساة . تلاحظ مارت الشاب . فيتملك كوتور الروع . لا ينجح المعلم فى أبعاد الشاب عن القصر ، فيهجر هو القصر . وسرعان ما ينتقم . لم يعشق الشاب الأم ، مارت بل أحب ابنتها . وانهارت الأم ، واستدعت كوتور لنجدتها . لقد مهد هذا الأخير لنشأة الحب بين الشاب والفتاة . فأصبحت فريسته ملكا له وحده .

***

تكشف مؤلفات موریاك عن رسالة انسانية نبيلة . لقد صور مرارا وتكرارا استحالة الوصول الى النفس البشرية من خلال الجسد ، وضع فى قلب شخصياته عطشا لا يرتوى الى « صحراء الحب » . وعندما قال سارتر عبارته الشهيرة : « ما الجحيم الا الآخرون » ، لم يأت بشىء لم يسبق أن عبر عنه مؤلف « عقدة الأفاعى » ، و « اللامحبوبون » .

من الخطأ أن ننظر الى موریاك على أنه كاتب متشائم . كل ما يمكن ان نقوله هو أن تشاؤمه أخلاقى لا ميتافيزيقى . يرفض موریاك اعتبار الانسان كائن برىء ألقى به فى عالم يسوده الشقاء والشر . طبعا ، الانسان بائس ، لكنه مذنب أيضا ، ومسئول لأنه حر . صحيح أنه مذنب ، لكن الغفران لا زال ممكنا . صحيح أنه مسئول، لكن هناك قوى تفوق الطبيعة تسنده وتسانده .

ومن النادر أن يستسلم موریاك للعدم . لابد من ظهور ضوء عابر فى نهاية الليل ، لا بد من ظهور كائن يحمل معه الهدوء والسكينة على حافة طريق البؤس والألم . ان موریاك كاتب مؤمن ، لا ينشأ عن ايمانه ذلك التفاؤل الذى لا يرحم الذى نلمسه فى مؤلفات بول كلوديل .



البومة

بقلم : روجيه بوردييه
ترجمة : يحيى حقي

ظل يرفع رأسه بين الحين والحين ، يلقى نظرة تارة هنا وتارة هناك ، لعله مع مضى الوقت أصبح لا يدرى لماذا هنا دون هناك الفه المكان ونظامه الرتيب ، وتعطل انتباهه لموعد الرقاد ، وربما تعطل انتباهه لنفسه ، كل ذلك — على الاجمال — اندس في حركاته فحرمه من أن يجد معنى أو مذاقا لمتعة اللحظة التى هو فيها ، أو لدهشة المفاجأة . أو حتى للعجب من سر هذه الاشباح المحيطة به وقد فقدت مع الزمن جدتها عنده .

ومع ذلك فقد كان هذا هو انضباط حركته المحتومة ، النابع عن تدبر ويقين من الولاء للمهنة أى من رعايته تعاليمها الخلقية ، من واجب أداء رسالة واضحة كل الوضوح ، ليلة بعد ليلة ، ثم ماذا ؟ لا شيء ! لا شيء غير هذا ، لا شك أن العادة تجعل كل طعم ماسخا .

عمله اذن هو المشى ذهابا وجيئة ، والذراعان متدليتان ، تهتزان وفق مشيئتهما ، داخل المصنع يتجاوب فيه صدى وقع اقدامه ، والمشى ذهابا وجيئة مهنة كغيرها من المهن ، فهذا هو كل ما يطلب منه ، حتى نظرته فقدت صداقتها الحميمة للأشياء وحتى الآلات ، الكابية اللون ، الناعمة الملمس ، المتضامة على هياكلها ، يطرح الليل على همودها غلالة منه معدنية ، منطوية على أخيلة من « الكروم » والصلب ، غير مبالية بأحداث الدنيا ،حتى هذه الآلات لم تعد الا أشكالا لا اختصاص لها ، أشياء غير مميزة ، بلا بهاء ، بلا وظيفة ، شاهدة على فقدانها لسابق نشوتها .

ولا بد لكمال الاحساس بهذا الهمود بالليل من تصور كيف كان المصنع طيلة النهار ،ينتفض بنوع من الحمى ، جبطة هذيان من تطاير الغبار وانصباب الزيت وتناثر ذرات الحديد ، فى زحمة عمل من المؤكد أنه غير هين ، حال هيهات ان تخطر ببال من لم يشهد الا الهمود بالليل .

وكان يناجى نفسه أحيانا : كيف بعد كل هذه السنين ، وبعد كل جولاتى ، كأنما يضبطها هى الأخرى جهاز ميكانيكى لتتحرك قدماى وفق خطى عقارب الساعة أو وفق لحن عسكرى ، كيف يتأتى لى أن أتصور ان هذا العالم الهامد الكابى له حياة أخرى فكأنما له حياة مزدوجة ، وانه مختص فى الواقع بطبيعة وقوانين وأنظمة وفرائض مختص حتى بصرخات وهتافات ، كأنه مخلوق بشرى شأنه شأن العمال الذين يأتون مع كل صباح ليعكف كل منهم على نصيبه من آلات المصنع حتى هؤلاء العمال ، انهم اغراب لديه ، أو فى حكم الأغراب ، انهم ينفلتون من ضباب مبهم اللون ، تتشابه شخوصهم ، كلهم فى عجلة تغالب النعاس والزمن زمن الساعة التى يسجلون على شريطها مرورهم أمامها ،ساعة لا تعرف الفرق بين الفصول ، من ناحية تقبل حشود العمال سعيا لكسب أجرهم اليومى ، لا تلبث أن تتراص صفوفهم حتى لتبدو انها التحمت فى كتلة واحدة ، ومن الناحية الاخرى ينصرف رجل وحيد لكى يرقد فى فراشه ، عبثا يقول لنفسه بعاطفة حارة انه قد التقى برفاقه ، ما هى الا عاطفة مثارة غصبا لا تنبع من داخله ، بل من عرف خارج وجدانه ، كلمة « الرفاق » ذاتها



عليها سمة الخداع ، فمــا جدواها عند من لا يتعارفون ، هؤلاء هم من أهل النهــار وهو من أهل الليل ، مصير لا يقبل تنازلات : انهم لا يســيرون فى طريق واحد ، طريقهم عكس طريقه ·

هذا هو الحال ومع ذلك فالايدى تتصافح ·

غادز المصنع وردهــاته ودهاليزه ، لم يخلف وجوده بها طول الليل عليها أى أثر جدير بهـذا الاسم ، أى شيء فيه تذكير به ، حتى انطبــاع نعليه على أسمنت شديد النظافة ، لم يخلف فى ذهن انسان خاطرة ولو صــغيرة ، ادفع طرف ظفر ابهامك بظفر ســبابتك لتحكيها ، لم ينطق بكلمة أو كلمتين تعلقان باذن سامع فينقلهمــا الى غيره ، كلا ، انه ليس ســوى شــبح أمين ، شديد التحفظ ، شديد التعب ، يؤدى واجبــه حتى اذا انطلق أول شعاع للشــمس ذاب مع الفجر ، له مكوث طويل ولكن لا تقع عليه عين واحدة ، أفكاره هو ؟ ما أهميتها ؟ انه كف عن التفكر منذ أمد طويل ، كف كذلك منذ أمد طويل عن الكلام بصوت مرتفــع الا اذا كلم نفسه ، من قبيل الغش ، وانتهى به الأمر الى العدول عن هذا الغش من فرط اللجوء اليه بلا جدوى ، أو بسبب أن الليل والوحدة ـ هذين الشريكين المتآمرين معا منذ قديم ـ قد عملا على تضليله ، آه ! حقا ان الذهن لا يتبلد كل التبلد ، وقد يقال : مع الأسف ، من احدى وجهات النظر ، فان الذهن لأنه لا يتبــلد كل التبلد قــد يشتغل بطريقة آلية ، لا يجد الا الطريق الذى شقه من قبــل فيعود يشقه من جديد ، وهكذا دواليك على هــذا النحو الرتيب ، وقد تتجاذبه شطحات بلا طائل وقد ينساق الى سرحان فى فراغ ، افراز حيوان بلا روح ، يا له من اجترار عجيب ، هــذا كل ما بقى لذهنه ، الاجترار ، كل شيء يحدث علم حدوثه من قبل ، مكررة مشاهداته ، كل منها تستدعى عين التعليق فى كل مرة ، فى مكــان لا يتغير ، فى لحظة محددة ، ما من ذلك مفر ·

تحت حزمة الضوء المنبعث من بطاريتــه التى يحملها فى يده تكشف فى جــدار بين نافذتين شرخ يتلوى على شكل فيه شيء من التعقيــد كأنه مسار سقوط صاعقة من الطوب خرســاء ، ثابتة ، نذير ، شر مستطير ، جمد برقها على طلاء الجدار الى الأبد ، عشرين مرة ، مائة مــرة قال العمال وهم يمرون أمام المكان ·· صــاحبنا الشرخ القديم ، على هذا النحو فان عربة اليد المدهونة بلون أزرق وسط عربات مدهونة بلون أخضر كانت تستوقف انتباهه ، أو بمعنى أصح كانت تسلى انتباهه ، يقــول : ها هى طلعت لى العربة الزرقاء ، هذا دأبه كأنه آلة ، لم يعد له وجود ، ان هو الا شــبح لنفسه ، له ماض ، وعاؤه النهار أما الآن فقد انتهى الأمر تحــول بالتناسخ من شخص الى شخص ، عاد النهــار فأصبح الآن حاضره · وعمل على أن يبرأ ، بسرعة مذهلة ، رغم سنه · وهكذا اكتشف فى بدء تقاعده من حياته حين كان يعمل (وهل الذى كان يفعله يسمى عملا؟) لنقل حراسته للمصنع وقيامه بدور الساهر داخله قدحجب عنه ، ماكان لروحه ونظرته من شباب قادر على الاستحواذ ، متفتح للدهشة ، لأدنى سبب ، وبلا غرض ، وحسب الصــدف ، ها هو ذا باختصار دخل فى اهاب أعمى رد له بصره ·

ان نوالك لحقك فى مكان تحت الشمس هو ولادة لك ، كذلك دخوله هو لدنيا النهار كان ولادة جديدة ، وكأن الدنيا بدورها ولدت له من جديد على الأقل فيما حوله ، تصور لنفسه على الفــور لحياته مسرحا جديدا براقا ، وبراحا تحت الشمس واسقفا يتراءى ذكرها من قديم ، بالرغم من كل شيء ، اذا طلبت تخصيص هذا الكل فلن تظفر بجواب ، لا أحد يعلم ، ربما لا شيء هناك يطلب العلم به ، ان مر الزمن يخلخل النسب والأبعاد ، اذن لا داعى للاطالة ، قد جاء دوره فى استقبال الدنيا بولادة جديدة ، ها هو ذا يرى فتيــات يلعبن فى فناء مدرسة ، وبجوارها ، وهنا ، وفى كل مكان ، فى الدنيا مدارس ، وأفنية ، وبنات وقفز على الحبل ، وأرصفة طويلة بلاطها غــير متساو ومتاجر مفتوحة ، ومتجر للزهور قد رص

سلاله أمام بابه ، ومن فوقها مرآة خط عليها بااللون الابيض تهنئة بالعيد ، فترينة طويلة واطئة لتاجر مجوهرات ، و (بار) يبيع التبغ أيضا اختار له اسم (ركنك المفضل) وبابان واسعان لمرور العربات ولافتة عليها كتابة وألوان مزخرفة ، ودكان حلاق ، ثم يجد نفسه فجأة قد تلقفته ثلاثة أو أربعة أبنية ، ليس تحتها دكاكين ، من ناحية ، من بعيد ، فضاء فسيح ، ميدان تغمره الشمس ؛ وفي الناحية الاخرى بناء المصنع ، السور ؛ وعند المدخل كشك البواب ٠

بلغت الساعة العاشرة والنصف ، كان دائما لا يخل بمعاد ، قد قلت انني سأذهب في العاشرة والنصف ، سيسألني : هل الزيارة بناء على موعد مضروب ؟ كيف ؟ من الذي أريد أن أراه ؟ لا أحد ، كلهم ، أريد أن أتمشى في المصنع كأنني في نزهة ، أزوره ، عندي اذن من المدير ، ها هو ، انت لا تعرفني ؟ لقد كنت أنا المكلف بالحراسة ، آه ! نعم ، الحارس الليلي ، آه ! ، صدقني ، ما أكثر الليالي التي قضيتها داخل المصنع ، ليال وليال ، وحدي ، اذن أريد أن أرى المصنع وهو يعمل بالنهار ، كيف هو ؛ أرى بعيني لنفسي ، انك تفهمني ، ليس هذا شأني ، ادخل ٠

البواب حارس المصنع بالنهار ، هيهات له أن يفهمه ، مرحبا أيها الرفاق ! لو جرؤ أن يرفع صوته لزعق بهاتين الكلمتين وان ضاعتا في ضجة العمل ، ولكن ما الجدوى ؟ ان التوجه بالتحية لرفاقه فكرة لا تستأهل ان تشغل ذهنه ، هناك كلمات يهمس نشيدها في قلبه منذ أمد طويل ، واليوم تحت السقف الزجاجي ها هو قطيع من عرفهم رفاقا مغلفين بالضباب ، مع فجر الآلاف من الأيام ، قطيع غرباء لديه ، هاهم الآن قد تجمعوا في الشغل ، أجساد متينة لأحياء ملء العين لا أشباح ، في تمام اليقظة ، وجوه عليها سمة الجد وحركات أكيدة ، أذرع العمال تعانق أذرع الآلات حتى ليتعذر أحيانا معرفة هذه من تلك ٠ تحت الضوء المرتعش قليلا ٠٠

***

انها حركة متحدة واحدة ، تملكه الانبهار ٠٠ انبهر ، أمام بصره مشهد كأنه من مشاهد رقص الباليه تؤديه آلات رائعة وأكف وشرر وأجساد ، تمازجت وتداخلت جميعها في كل واحد ، عيد بديع لعالم المعادن والعضلات ، فرح بالحياة مكنون في اطار من طوب جدران عارية لهيكل مصنع لم يعرفه الا صامتا ، خاليا ، وفي ليالي السأم كان يبدو له متجها رهيبا ،

كنت اتجول ٠٠ وحيدا ٠٠ اجتباه الجو الجديد فتقدم الى العمال الذين كانو يجهلون من هو : يا صحاب ! أنا حارس الليل ، حارس الليل هو أنا ، لو كنتم أقل استغراقا في لحمة العمل لو كنتم مددتم ببصركم ناحيتي لتساءلتم ولا ريب ماذا يريد هذا الرجل من وجوده هنا ؟ يا هذا ! ما سبب وجودك هنا ؟ ، أنا ؟ انني ٠٠ ممنوع ٠ ممنوع ، دخول الغرباء ممنوع ، انني جئت لزيارة المصنع ، عندي اذن ، كنت أشتغل هنا ، حارس ال ٠٠٠ — أرنا الاذن ، طيب طيب ، لا مانع ، ولكن أمض بعيدا عنا ، انت تربكنا ٠

أصبح سببا للربكة ٠

لايهمك ، غاية الامر انه — ربما — « مقدم عمال » حاد الطبع سريع الغضب ، لعل له هموما تثير أعصابه ، اصرف ذهنك عما حدث ٠

أدهشه أن آلات بمثل هذه الضخامة لا عمل لها الا أن تنتج أشياء بمثل هذا الصغر ، لم أكن أتصور هذا ، ولو فعلت فليس بهذا النحو من المفارقة المذهلة ، كيان مجمع لعناصر معقدة أشد التعقيد ، تنثني ، تندفع ، ترتفع ؛ تنبسط تعود فتسقط ، لها صرير ؛ لها صفير ، فتخرج أشياء لا تعرف هويتها ؛ ستقول انها أقراص ضئيلة الحجم ، محدبة قليلا ، شديدة اللمعان ، وهناك في الطرف الاقصى للممر الرئيسي — هذا الذي كان يجوبه وهو يصوب حزمة الضوء من بطاريته في حركات راقصة — وقف قطار من عربات نقل صغيرة ، حاول فاخفق في فرز العربة الزرقاء من بين العربات الخضر ، لعلها في جهة أخرى لغرض معين يتطلبها دون غيرها ، سيلحظها عما قريب حالا ، بعد خمس دقائق في ركن من أركان الردهة الثانية ، التي تتجه لها الآن خطواته ٠ ولم العجب الست أزور المصنع للتنزه — أوه ، أف ، عفوا عفوا ، حاد عن طريق رجل مر به فحاذاه وهو يحمل صندوقا على كتفه ، أراد أن يتفاداه فاذا به يصدم رجلا واقفا غارزا يديه المضمومتين في وسطه على الجنبين ، مستغرقا في ضبط تشحيم آلة ، مقدم العمال ، صاحب الواقعة الاولى بعينه ، هو الذي صرخ : بحق الشيطان ، انت يا رجل ، لا تقف هناك ٠ طيب ؛ خلاص ، انه لن يبقى هنا ، على كل حال انه كان لا يريد أن يبقى هنا ، هذه الردهة مفرطة في العجيج ، حركة وضجة تنتابها بوادر حمى ، انه ليس متأكدا من أن بقية الردهات أخف وطأة ، قال في سره : سنرى ، سنرى ، وشرع يتقدم الى قطار العربات ودار حوله ، سمع صوتا يقول : ما الذي تبحث عنه ؟ انه يبحث عن الشرخ ورسم الصاعقة ، العالق

بالجدار بين النافذتين ، هل كان يستطيع أن يجيب، أبحث عن شرخ ورسم لصاعقة ؟ أجاب : تقصدني أنا ؟ انني أزور المصنع ، عندى اذن ، ــ من الذى أعطاه لك ، أرنى هذا الاذن ٠

بدأ يضيق ذرعا بهذه المراقبة البوليسية ، ثم حتى لو كان من الضرورى أن تصرخ لكى تسمع الآذان صوتك) قد اعتاد هو ان يصرخ من قبل ولم يكن هناك من يسمعه) فان صراخ مقدم العمال فيه شيء ينم عن الدناءة ، فيه شيء متنافر مع النسق الغالب على العمال ، رفاقى ، لهم صمت وان يكن ملفوفا فى ضجة ، ما معنى هذا ٠ لماذا صراخه المتكرر وزعيقه ، على هذا النحو يكون اذن مقدم العمال منتم الى طائفة من مخلوقات بدائية تنفرد بسلطة تغتصبها ، بدعوى وجاهة المنصب ٠ يا سيدى ! كانت لى وظيفة هنا ، كنت حارس المصنع ، الحارس الليلى ، ــ وماذا يفيد ذلك ؟ ليس المصنع ميدانا عاما يتسكع فيه الناس طلبا للنزهة تقصد النزهة هنا ؟ معنى هذا أن تمر بالمصنع مرورا سريعا وينتهى كل شيء ٠

وسينتهى كل شيء ٠

***

ابتعد بسرعة ، بالرغم من انه لم يعتد العجلة فى هذا المكان طوال حياته ، ولم تعد تقوى عليها أطرافه المثقلة بالشيخوخة ، لعل رابطة من صداقة متكتمة سرا فى قلبه ، رابطة صداقة اجتماعية قديمة جدا ، على نحو عجيب لا يعرفه الا هو ، قد تحطمت أو كادت تتحطم ، فى تلك اللحظة ، نفر من العمال ضحكوا عند مرورهم به، يمشون هم بخطوات واسعة ، ثم عادوا ووجوههم لاتزال تنطق بالسخرية ، أحس ان المصنع كله ضده ، يهزأ به ، يزجره ، وكلما تقدم تزايد احساسه بالمرارة وقسوة المعاملة ، ينبغى له أن يسرع الخطى يهرب ، قل ان شئت انه يهرب ؛ عامل شاب يعتلى عربة نقل كهربائية صغيرة مر بقربه حتى كاد يلمسه وهتف ، اصح ، خذ بالك ، يا حارس الليل ، حقا انه اصبح هزأة المصنع كله ، فى الردهتين الكبيرتين ؛ الاولى مخصصة لفحص البضاعة والثانية لتغليفها ووضعها فى صناديق وجد جيشا من النساء العاملات ، فتخاذل حياء أمامهن ، وخيل اليه انه يسمع تبادل همس وشوشة بينهن ، قرر أن يعود ادراجه ، يبحث عن باب جانبى يخرج منه ٠ فلم يجد ما كان يظن هو الذى كان يهتدى الى طريقه فى المصنع كله وهو مغمض العينين ٠

ها هو ذا يدفع بابا أثر باب ، ويسير ثم يسير فيجد نفسه دائما أمام الات ويسمع احتجاجات، أينما كان ومهما فعل يدرك أنه عبء يضايق ويربك ، غام بصره وخدرت ساقاه ، بل أصبح غير متيقن انه يمشى بلا تعثر ، المشهد أمامه ، فى لفة من ضباب ، ينفك ويعود يتجمع ، فينجح قليلا أو كثيرا ، تشمله حركة حادة ، مفلوتة العيار ، كتلك المناظر الكالحة ، المعفرتة ، للسينما القديمة ، قال لنفسه : هذه ضريبة عيشة النهار ضريبة من يقتحم مثل هذا المشهد ، لم اعتد لا على هذا ولا على ذاك ، تعرض خطوه من جديد للازعاج وتكرر زجرهم له : انتح فى ركن ٠

فى ركن ، كالاطفال اذا أساءوا الأدب ، انه مثلهم ، هذا الطفل المتقاعد ، المحتاج للتأدب، لأحمق ، المقحم نفسه فى غير موضعه ، يتسبب فى ارباك أناس يعملون ، انه دخيل ، غير مرغوب فيه ابن الليل ، البومة العجوز التائه فى وهج النهار ، اذن من الخير له ان يحملهم على نسيانه ، لكننى سأحس بألم ، ولكن هذا شيء يؤلمنى ، فليتضام بحرص أكبر على هذا الكرسى الصغير ولينتحجانبا بقرب جدار ، يداه على الركبتين يؤلمنى ؟ كيف خطر هذا ببالك ، لقد آن الاوان لأن يدرك انه حين يختار انسان عملا مثل عمله فعليه أن يتقبل النتائج حتى النهاية ، وعلى كل حال فانه لم يكن يوصف بأنه « عامل » كبقية عمال المصنع ، أوه ، نعم ، كان الامر حقا كذلك ، من بين اجناس الطيور العديدة جنس طيور الليل ٠٠ وتقول الكتب المدرسية انها حيوان نافع ٠

***

هل بقى طويلا فى هذا الوضع ؟ لم يعد يدرى دق جرس موعد الغداء ، هذا أمل جديد ينبض فى قلبه ، أفليس الجو سيتبدل ؟ خرست الآلات ارتفعت أصوات تتبادل الحديث أو المزاح أو النداءات ، الرجال حوله ــ فيما يبدو ــ أقل الآن ازدراء به ، حقا انهم لم يعرفوه هذه المرة ولكن من الحكمة أيضا أن لا تطلب المستحيل ، ليس أمامهم الا ساعة واحدة ليفرغوا من الدخول للمرحاض وغسل وجوههم وأيديهم على عجل ثم يتجهون الى حجرة الطعام ليأكلوا غداءهم ٠ راحتهم هى تدخين لفافة ، فى حجرة الطعام سيكون الامر أكثر يسرا يتناول العمال غداءهم كل أربعة على مائدة واحدة، ستتاح له أطيب فرصة ليجاذبهم أطراف الحديث قليلا ، ينبغى الاعتراف بأن حارس الليل اذا أتى

يزور مصنعه في عز العمل لن تواتيه فرصة للتقارب ، مهما جهد في تعريفهم بنفسه وجدهم غير حريصين على الترحيب به ، ان وقت الراحة هو حقا نفض اليدين من العمل ، نوع من الهروب بعيدا عن المصنع كله ، انه وقت الصداقة ، سادخل .

***

دخل وتحايل قدر استطاعته ، غير سوى الحركة ، ضائع ، هزأة بمنظره وهو يحمل في ارتباك بين يديه الصينية التي ينزلق عليها الطبق والصحن وأدوات الاكل ، شوكة وسكينة وملعقة ، تتصادم فيرنين ،وزجاجة صغيرة من عصير الفواكه ، قابلوا ربكته بتأفف سمع التعبير عنه باذنه . يا ساتر ، يا ساتر ، أهذا هو الذى تسمونه « مطعم اخدم نفسك بنفسك » سيسقط كل شيء من يدى ، ماذا سيكون حكمهم على .

كان من قبل يتناول طعامه في منتصف الليل ، جالسا في هدوء ، على كرسى وأمامه كرسى آخر وضع فوقه فوطة ، أما الآن وهو يسير بالصينية فان الطريق يبدو له مليئا بعوائق خفية ، هو ملىء بها حقا ، لو أزعج انسان سيره لوقعت الكارثة ، خيل اليه ان المائدة ستظل أبعد من ان يبلغها مهما تقدم اليها ، ينتظره الآن تصرف جديد ، أن يجد مكانا حول مائدة ، وقد حمل نفسه على الاعتقاد بأن الجالسين اليها يأخذونه ماخذ رجل ينتظرون قدومه ويتوقعونه ، كالرابع الذى يصل لتبدأ لعبة (البيلوت) التى تستلزم اربعة لاعبين ، لم لا أجرب هذه المائدة على اليمين؟ هى عين الطلب ، لم يتجمع حولها الا ثلاثة عمال ، يتحدثون وهم يصفون أمامهم حمل الصينية على المائدة ، يبدو انهم أهل مرح ودمهم خفيف ،فليكن رابعهم ، تقدم وهم بوضع صينيته على المائدة ، هيه هيه ، المكان مشغول ، محجوز لصاحبه ، كيف؟ كما نقول لك ، سيصل رفيق لنا ، نحن الاربعة نأكل معا دائما على مائدة واحدة ، مفهوم ياعم؟تمتم

اه حسن ، حسن جدا ، فهمت .

عند ذلك انصرف عنهم وهو أشد ارتباكا ، تملكه لفترة قصيرة غضب مفاجىء ، لن ينقصنى الا أن أخرج للشارع وأنا أحمل الصينية ، لا بد أن أجد لى مكانا ، ان لى الحق فى الجلوس ، هيا هيا ، قد نجحت سيجلس مهما كان الامر ، انها مائدة منزوية ؛ بعيدة عن النوافذ ، فى ركن معتم ، سأتخذ مقعدى حولها ، لم يعترض عليه أحد ، جلس اليها أيضا ثلاثة عمال ، أحدهم يأكل وهو يقرأ فى صحيفة مفرودة أمام وجه صفحة الالعاب الرياضية ، والاثنان الآخران يتحادثان ، لا يزيد الحديث عن كلمة ، كلمتين ، عبارة صغيرة ، قل ليس بينهما كلام ، كل هذا وهما يبتسمان ،هؤلاء رجال من طبعهم الهدوء ، هل يقدم اليهم نفسه ، هل يكلمهم .. أنا .. انتم بطبيعة الحال لا تعرفوننى ، أنا الحارس .. الحارس الليلى هو أنا ، كنت انصرف وأنتم قادمون ، أجابه أحدهم : كل واحد وله شغله ، واضاف آخر : اما يأخذ شغلنا واما يأخذ شغلك ، أما الثالث فقد استمر يقرأ . حاول أن يشرح لهم سبب زيارته ، ولكنه أحس انه يضايقهم ، ان شيئا مما يقول لا يهم أحدا ، أدرك أنه زائد حيثما حل ، مال بأنفه الى طبقه وأخذ بصبر يمسح بلقمة صغيرة تضاءلت شيئا فشيئا ما علق بالطبق من آثار للمرق تكاد تكون غير مرئية ، طويت الصحيفة وبدأ حديث ، طبعا عن الالعاب الرياضية ، لم يفهم منه الانتقا قليلة ، ثم اذا بالاصوات تصل اليه وقد خفتت ، مرور الاشخاص امامه مرور أشباح ، حل سكون محل ضجة الحركة ، بقى وحده ، برهة قصيرة ، ضئيلا فى هذه الردهة الفسيحة ،مبعث ضحك منظره وهو جالس وحده محاطا بالمقاعد والصحون . لا بد من الانصراف . انصرف .

لن يعود مرة ثانية ، هذا العالم ليس عالمه ، لقد أخطأ ولا ريب حين حسب نفسه رجلا من الرجال وهو لم يكن طيلة حياته سوى حارس ليل ، وليس الامر سيان ، فالنهار نهار والليل ليل ، اذن أى شيء يكون هو . أهو رجل بين الرجال أم حارس ليل . لنقل اذا شبهنا الرجال بالمصابيح المتوهجة انه « لمبة » سهارى بينهم .

الهجرة إلى الداخل

للشاعر: أمل دنقل

أترك كل شيء فى مكانه :
الكتاب ،
والقنبلة الموقوته •
وقدح القهوة ساخنا ،
وصيدلية المنزل ،
واسطوانة الغناء •
والباب مفغور الفم ؛
الباب •• وعين القطة الياقوته !
أترك كل شيء فى مكانه ••
وأعبر الشوارع الضوضاء
مخلفا خلفى زحام السوق
والنافورة الحمراء ،
والهياكل الصخرية المنحوته •
أخرج للصحراء
أصبح كلباً دامى المخالب
انبش حتى أجد الجثة ؛
حتى أقضم الموت الذى يدنس الترائب
يغوص فى الحفرة وجهى الشره المحموم
تصبح بوقاً مصمتاً حول فمى المنكفيء المزموم
أصرخ فى الدود الذى ينهش قلب الأرض ؛
أبكى : « يابساط البلد المهزوم
لا تنسحب من تحت أقدامى ،
فتسقط الأشياء
من رفها الساكن فى خزانة التاريخ ،
تسقط المسميات والأسماء
أصرخ •• ليس يصل الصوت
أصرخ •• لا يجيب الا عرق التربة ،
والسكون ،
والموت

ويستدير حول رأسى الطنين ، ويدوم الهواء •
اسقط واقفا ، وخائفا
أن يحمل الصدى صراخى للهوائيات ••
فوق أسطح البيوت •
ان تفشى الرمال صوتى المفيء ؛ صوتى المكبوت
أبول فى الحفرة ،
حتى ترسب الحروف فى ذاكرة التراب
أعود ضالا •• اتبع الأسلاك ،
والدم الركام •• والدم المنساب
ابحث عن مدينتى التى احترقت فى اضوائها ،
فلا أراها
ابحث عن مدينتى :
ـ يا ارم العماد
يابلد الأوغاد والأمجاد •
ردى الى صفحة الكتاب
وقدح القهوة ، واضطجاعتى الحميمه ! »
فيرجع الصدى
كأنه اسطوانة قديمه :
يا ارم العماد ••
يا ارم العماد ••
ردى اليه صهوة الجواد
وكتب السحر ،
وبعض الخبز فى زوادة السفر
فقلبه الذى انشطر
يرقد فوق زهرة اللوتس مثل عنكبوت
يرقد فيها دون أن يحيا ••
ودون أن يموت !

الحمامات العامة بالقاهرة

عند نهاية القرن الثامن عشر

بقلم: أندريه ريمون
ترجمة: زهير الشايب

أولا: عدد الحمامات العامة وأماكنها

يمكننا أن نعرف بطريقة تقرب من الدقة عدد الحمامات العامة التى كانت توجد بالقاهرة حتى نهاية القرن الثامن عشر ، وكذلك أماكن توزيعها عن طريق كتاب « وصف مصر » Description de l'Eyypte الذى تتفق المعلومات يقدمها فى جوهرها مع تلك المعلومات التى يمكن الحصول عليها من المصادر الشرقية .

وقد قدر الرحالة التركى ايفليا جلبى فى حوالى عام ١٦٦٠ عدد الحمامات العامة بالقاهرة ب ٥٥ حماما(١) . لكن هذا التقدير فى الحقيقة بالغ التواضع كما يمكن أن نستنتج ذلك من الأرقام التى نستند اليها عن القرن الثامن عشر وحسبما يذكر المؤرخ المصرى أحمد شلبى ابن عبد الغنى . كانت توجد بالقاهرة عام ١٧٢٣ م ٧٣ حماما « بما فيها الثلاث حمامات التى أنشئت حديثا » . وحسب توضيح ذكر بالهامش يضيف المؤلف لهذا الرقم حمامى عثمان كتخدا وابراهيم جاويش ، فيصل المجموع بذلك الى ٧٥ حماما لا تتضمن الحمامات الكائنة ببولاق (٦ حمامات) وتلك الموجودة بمصر القديمة (اثنين) ويقدر الرحالة فورمون Fourmont الذى زار القاهرة حوالى عام ١٧٥٥ عدد الحمامات بالقاهرة ــ فى ذلك الوقت ــ بثمانين(٣) .

ويمكننا كتاب وصف مصر أن نصل الى رقم قريب من ذلك ، وان كان شابرول Chabrol وجومار Jomard يؤكدان أن عدد الحمامات العامة بالقاهرة كان يتجاوز المائة ، ويضيف جومار بأن القوائم التى عملت « لا تقدم لنا الا ٩١ فقط »(٤) ، وان كنا فى الواقع لم نجد فى قوائم شرح خريطة القاهرة Explication du Plan du Caire الا ٦٩ حماما تضاف اليها ثلاث حمامات ذكرها بعد ذلك جومار بين الحمامات « الأكثر فخامة » وبذلك يصل المجموع الى ٧٢ حماما . واذا أخذنا فى اعتبارنا ــ بالمثل ــ تلك الحمامات التى ورد ذكرها فى وثائق كل من دار المحفوظات بالقلعة والمحكمة الشرعية وهى تختلف دون شك عن تلك التى يذكرها وصف مصر فسوف نصل الى مجموع ٧٧ حماما تأكد وجودها فى مدينة القاهرة وحدها فى القرن الثامن عشر(٥) . ويبدو هذا الرقم فى دراستنا الوثائقية هذه قريبا من الصحة كما أنه فى حد ذاته رقم يبعث على الرضا كما يوضح ذلك المقارنات التى يمكن أن نلجأ اليها.

ففى القرن الخامس عشر لم يذكر المقريزى فى الفصل الذى خصصه لحمامات القاهرة سوى ٤٧ حماما موزعة ــ وهذا صحيح ــ فى منطقة أقل اتساعا من القاهرة العثمانية . أما عن ستانبول فى القرن السابع عشر حين كان عدد سكانها يقترب من ثلاثة أمثال تعداد القاهرة (٧٠٠ الف الى ٨٠٠ الف فى مقابل ٢٥٠ الى الف) فان روبير مونتران Robert Mantran يقدر عدد الحمامات العامة بها ب ١٥٠ ــ ٢٠٠ حمام أى أكبر من عدد الحمامات بالقاهرة بمرتين أو مرتين ونصف(٦) . ومع ذلك ، فلابد

أن عدد الحمامات العامة بالقاهرة قد انخفض بعد ذلك . وقد قدره ادواردلين Lane حوالى ١٨٣٠ ب ٦٠ — ٧٠ حماما ، كما قدره على باشا مبارك حوالى عام ١٨٧٠ ب ٥٥ حماما بمدينة القاهرة بالاضافة الى ٦ حمامات فى بولاق(٧) .

ويؤدى بنا فحص توزيع الحمامات العامة على خريطة القاهرة الى تبين الملامح الآتية :

● وجود مناطق تتركز فيها الحمامات بدرجة كبيرة هى :

١ — منطقة القصبة وهى الشريان التجارى الكبير الذى يمتد مخترقا المدينة الفاطمية (التى كان يطلق عليها دائما فى المؤلفات العربية اسم : القاهرة) ابتداء من باب زويلة حتى باب الفتوح وهى المنطقة التى ظلت فى القرن الثامن عشر أكثر مناطق المدينة نشاطا فى المجال الاقتصادى.

٢ — ضواحى القلعة ، حيث مقر العسكريين والفرق العسكرية وحيث توجد كذلك بعض الأسواق الكبرى (سوق السلاح وسوق الرميلة) .

٣— ضواحى جامع ابن طولون .

ففى هذه المناطق كانت توجد المراكز لاقتصادية لكبرى لمدينة لقاهرة وكذا الأحياء الأكثر ازدحاما بالسكان والأكثر ثراء فى نفس الوقت .

● وجود مناطق تكاد تكون محرومة كلية من الحمامات وهى المناطق الواقعة عند تخوم القاهرة ، وكان يسكن هذه المناطق عادة أناس فقراء لا يلعبون فى الحياة الاقتصادية الا دورا ضئيلا . ويبدو أن التردد على الحمامات العامة كان ملمحا من تقاليد « الطبقات الوسطى » فى حين كان للأغنياء حماماتهم الخاصة .

● كان هناك بصفة عامة نسق معين فى التوزيع الجغرافى للحمامات ، فقد كانت ٢٨ منها تقع فى القاهرة (الفاطمية) وحمامان فى الحسينية وهى قرية صغيرة فى شمال المدينة كما كان يوجد ٣٠ حماما آخر بالحى الجنوبى (على الشاطىء الأيمن للخليج) و ١٧ فى الحى الغربى (على الشاطىء الأيسر للخليج) حيث كانت كثافة السكان — بسبب انتشار البرك والحدائق — متواضعة بالنسبة للكثافة السكانية فى بقية المدينة . وهذا التوزيع يوضح بجلاء حقيقة أن القاهرة العثمانية كانت تحتل بالفعل المنطقة الواقعة الى الجنوب والى الغرب من القاهرة الفاطمية . أما فى زمن المقريزى فكان العكس من ذلك . اذ كانت غالبية الحمامات التى ورد ذكرها تقع داخل القاهرة الفاطمية مما يؤكد استمرار التكدس المملوكى هناك . وعلى كل حال فانه لم يكن ثمة مركز للتكدس السكانى — فى القرن الثامن عشر — لا يقع بالقرب منه بمسافة معقولة حمام عام . ان توزيع الحمامات فى كل مناطق التجمع السكانى له صلة مباشرة — كما هو طبيعى — بتوزيع السكان . كما أن تركز الحمامات فى منطقة القصبة ليست له سوى صلة واهية بالتفوق الاقتصادى الساحق والتاريخى لقلب المدينة حيث نجد على سبيل المثال ١٤١ وكالة من مجموع ٢٠٥ وكالة بالمدينة كلها يوضح أماكنها كتاب وصف مصر كما كان بها ١٢ من مجموع ١٣ خان .

ان أماكن توطن الحمامات العامة فى العصر العثمانى سواء المنشأة منها أو المرممة لا يسمح لنا بالوصول الى نتائج ذات مغزى فيما يتصل بالتطور الحضرى للقاهرة خلال فترة امتدت لثلاثة قرون . فمن مجموع ١٧ حماما شيدت أو حولت ابتداء من القرن السادس عشر حتى القرن الثامن عشر نجد أن ستا منها تقع داخل القاهرة (الفاطمية) و ٧ فى الحى الجنوبى و ٤ فى المنطقة الغربية وهذا ما يعود بنا على وجه التقريب الى نفس نسب التوزيع التى سبق ذكرها . أما الذى له أهمية نسبية ، فهو عدد الحمامات التى أنشئت فى ضواحى باب الخرق فى السنوات الاخيرة من القرن السابع عشر والسنوات الأولى من القرن الثامن عشر اذ ترتبط ذلك بلا شك بحركة الاسكان المتزايدة بحى المدابغ بعد هجرة الدباغين من هذه المنطقة من القاهرة لتستقر بعد ذلك فى الحى النائى : حى باب اللوق على مدار القرن السابع عشر .

ثانيا : قائمة بحمامات القاهرة

عند نهاية القرن الثامن عشر

١ — حمام عابدين : وصف مصر 11 0 67 (٨) ويذكر بوتى Pauty (هامش ١ ص ٥٩) أن هذا الحمام قد اختفى .

٢ — حمام أبو حلوة : لم يرد ذكر لهذا الحمام فى شرح خريطة وصف مصر ، ويحدد جومار مكانه بالقرب من القنطرة الجديدة (وصف

مصر ، ص ٢٣٠) أما بوتى الذى يورده فى قائمته برقم (٩) فيذكر أن هذا الحمام قد ذكر فى قائمة وصف مصر حـ ٦ ، لكنه أخطأ فى ذلك . كما ورد ذكر هذا الحمام كذلك فى خطط على باشا مبارك ، حـ٤ ، ص ٦٥ . وقد اندثر الآن هذا الحمام .

٣ ــ حمام العربى : ذكر فى وصف مصر تحت اسم « حمام » pain فقط لكن بوتى الذى يورده فى قائمته برقم (٤) يذكره باسمه الحالى . ولا يزال هذا الحمام موجودا لليوم (١٠٤ شارع جامع الأحمر) .

٤ ــ حمام البابا : وصف مصر 18 U 9 ويذكر بوتى ان بوابة هذا الحمام فى القرن ١٨ كانت بوابة حجرية وتغلق من أعلى الى أسفل . ويرد ذكره فى خطط على باشا حـ ٤ ، ص ٦٦ . وقد اختفى هذا الحمام الآن .

٥ ــ حمام البابين : وصف مصر 210 E 7 لكن لم يرد ذكره عند بوتى . وقد اندثر هذا الحمام .

٦ ــ حمام باب الوزير : ورد ذكره فى ارشيف المحكمة الشرعية عن عام ١٦٩٢ (عسكرية . دفتر ٨٥ . ص ٤٨٥) ، وذكر بخطط على باشا حـ ٤ ، ص ٦ ، وبرقم ٣٤ فى قائمة بوتى . ولم يعد هذا الحمام صالحا للاستعمال .

٧ ــ حمام بيبرس : وصف مصر : 378 L 7 ويرد فى قائمة بوتى برقم ٥٩ كما يذكر بوتى فى هامش (١) أن هذا الحمام قد اختفى .

٨ ــ حمام لم يرد له اسم معين فى شرح خريطة وصف مصر جـ٦ . وقد اختفى هذا الحمام .

٩ ــ حمامات لم ترد لها أسماء معينة فى شرح خريطة وصف مصر حـ٦ 346 G 15 وقد اختفت كل هذه الحمامات .

١٠ ــ حمام البيسرى : وصف مصر 308 H 6 . ويرد ذكره فى خطط على باشا جـ٤ ص ٦٦ وتذكر الخطط أن موقعه كان فى بداية سوق السمك كما تذكر نقلا من المقريزى انه قد انشىء قبل ٦٩٨/١٢٩٩ . وقد اندثر هذا الحمام .

١١ ــ حمام البارودية : وصف مصر 17 N 10 ، ويرد ذكره فى خطط على مبارك باشا جـ٤ ص ٦٦ ويرد فى قائمة بوتى برقم ٢٥ ويصف بوتى بوابته والنقوش المدونة عليه فى القرن الثامن عشر والتى تحدد تاريخ بنائه (١١٥٠هـ/١٧٣٧ ــ ١٧٣٨ م ؟) ويذكر اندمرداشى فى مخطوطه الدرر المصانة أن زوجة ابراهيم كتخدا المتوفى سنة ١٧٥٤ ابنة البارودى قد أنشأت هذا الحمام فى باب الخرق بالقرب من بيتها . وما يزال هذا الحمام قائما اليوم .

١٢ ــ حمام بشتك : وصف مصر 15 S 6 وهو خاص بالسيدات . ويذكر بوتى (ص ٥٨ هامش ١) أن هذا الحمام قد اختفى .

١٣ ــ حمام بشتك (للرجال) وصف مصر 11 S 6 وحسبما يذكر على باشا (الخطط جـ٤ ، ص ٦٦) فان هذا الحمام والحمام السابق كانا يعرفان باسم حمام مصطفى كتخدا، ويشير بوتى (ص ٥٨ هامش ١) الى اختفاء هذا الحمام .

١٤ ــ حمام الذهبى : وصف مصر 356 D 6 ، خطط على باشا (جـ٤ ص ٦٨) ، قائمة بوتى (رقم ٥) . وقد هدم هذا الحمام منذ عدة سنوات عند نقل أسوار القاهرة .

١٥ ــ حمام الدرب الأحمر : وصف مصر 247 N 6 ، خطط على باشا (جـ٤ ص٦٧)، قائمة بوتى (رقم ٢٧) . وما يزال هذا الحمام موجودا لليوم .

١٦ ــ حمام درب الجماميز : وصف مصر 48 R 10 ، خطط على مبارك (جـ ٤ ص ٦٧) ، ويشير بوتى (ص ٥٩ هامش ١) الى اختفاء هذا الحمام .

١٧ ــ حمام درب السعادة : وصف مصر 1 M 9 وهو على وجه التقريب الحمام الذى بناه حوالى عام ١١٤٠/٢٧-١٧٢٨ م احمد شوربجى ابن يوسف فى درب السعادة بالقرب من المحكمة (وصف مصر 2 M 9) فى درب السلطانى (أحمد شلبى ص ٢١٠) . وقد اختفى هذا الحمام .

١٨ حمام الدود : وصف مصر 93 Q 7 خطط على بشا (حـ ٤ ص ٦٨) ، قائمة بوتى (رقم ٣١) . ويشير بوتى الى بوابة هذا الحمام

المبنية على الطراز العثمـــانى (ص ٥٨) التى تشهد على حدوث ترميمات لهذا الحمام فى هذه الفترة اذ ورد ذكر لهذا الحمام عنـد المقريزى (حـ٢ ص ٨٥) ولا يزال هذا الحمام قائما حتى اليوم .

١٩ ــ حمام الأفندى : وصف مصر 266 H 5 ، خطط على مبارك (جـ ٤ ص ٦٥) ، قائمة بوتى (رقم ١٥) . ويشير على مبارك الى أن هذا الحمام هو نفسه حمام القـاضى الذى ذكره المقـريزى (جـ ٢ ص ٨٣) ، وقد وردت اشارات كثيرة الى هذا الحمام باسم حمام القاضى (أحمـــد شلبى ص ١٧٢ ، الجبرتى ، جـ ١ ، ص ١٣٠) وأحيانا كان يشار اليه باسم حمـام سادتنا القضاة (المحكمة الشرعية ، عربى ، دفتر رقم ٧٠ ، ص ٨٧ ، عام ١٦٩٤) . وقد اختفى الآن هذا الحمام .

٢٠ ــ الحمام الجديد : وصف مصر 164 Q 5 ويذكر بوتى (ص ٥٧ هامش ١) أن هذا الحمام قد اختفى .

٢١ ــ الحمام الجديد : وصف مصر 221 K 8 ويشير بوتى (ص ٥٩ هامش ١) الى اختفاء هذا الحمام . ولعله يشير الى الحمـام الجديد الذى بنى فى بداية القرن ١٨ (قبـل عام ١٧٣٦) على يد بيك زاده فى درب السعادة بباب الخرق (القينالى ، مجموع لطيف ، مخطوط بفينا) وهو نفسه حمام التلات الذى يذكره على باشا (الخطط جـ ٤ ص ٦٦) والذى يرى على باشا انه هو نفسه حمام الصاحب الذى ذكـره المقريزى (جـ ٢ ص ٨١) .

٢٢ ــ الحمام الجديد : ولا يذكر وصـــف مصر سوى كلمة bain « حمام » . 333 E 13 فى نفس المكان الذى يحـــدد فيه بوتى « الحمام الجديد » ويورده فى قائمته برقم (١) ويورده على باشا فى خططه (جـ ٤ ص ٦٧) . ولا يزال هذا الحمام موجودا الى اليوم ويعرف باسم حمام باب البحر (١٠٥ شارع باب البحر).

٢٣ ــ الحمام الجديد : وصف مصر 178 T 12 ، قائمة بوتى (رقـم ٣٥) . ويطلق عليه كل من بوتى وعلى باشا اسم حمام الدرب الجديد . وهو الحمام الذى بناه مجرم أفندى فى سويقة اللالا حوالى عام ١٧٢٧ (أحمد شلبى ١٢٧ ، ٢١٠) ، وقد ورد ذكره فى خطط على باشا (جـ ٤ ص ٦٧) . ولا يزال هذا الحمام موجودا لليوم .

٢٤ ــ حمام الجبالة : وصف مصر 291 L 6 ويرد فى قائمة بوتى برقم ٢١ وباسم حمام الجبلى ، وحسبما يذكر على باشا فانه هو نفسه حمام الجوينى الذى ذكره المقريزى . ولم يعد هذا الحمام صالحا للاستعمال .

٢٥ ــ حمام الجميزة : وصف مصر 78 M 11 وقد اختفى هذا الحمام .

٢٦ ــ حمام الغورية : وصف مصر 403 L 6 وتذكر احدى وثائق المحكمة الشرعيـة (عسكرية ، دفتر ٦٨ ص ١٩١) أن حمـــام الغورية كان يعرف باســـم حمام الأفنـدى . وحسبما يذكر على مبارك فقد بنى هـــذا الحمام فى زمن السلطان الغورى واطلق عليه أولا اسـم حمام العرايس . ويشير بوتى فى مؤلفه أن هذا الحمام قد أصبح مجرد خرائب . وقـــد اختـــفى هذا الحمام الآن .

٢٧ ــ حمام خان الخليلى الصـغير : وصـــف مصر 201 K 5 وقد اختفى هـــذا الحمام اليوم .

٢٨ ــ حمام الحريف : وصف مصر 130 T 8 وهو يقع فى نفس موقع الحمام رقم ٣٧ فى قائمة بوتى الذى يسميه باسم حمام الألفى . ومع ذلك يذكر بوتى (ص ٦١ هامش ١) أن حمام الحريف قد اختفى . ويرد ذكر حمام الألفى فى خطط على مبارك (جـ ٤ ، ص ٦٦) . وهـــذا الحمام الآن مجرد خرائب .

٢٩ ــ حمام الخراطين : وصف مصر 169 K 6 ، خطط على مبارك (جـ ٤ ، ص ٦٩)، قائمة بوتى (رقم ١٧) ، ويذكره بوتى باســم حمام الصناديقية ، وحسبما يذكر على باشـــا فانه هو نفس الحمام الذى تحدث عنه المقريزى (جـ ٢ ص ٨٣) . وقد اختفى اليوم هذا الحمام.

٣٠ ــ حمام الخراطين : وصف مصر 286 F 8 ، خطط على باشا (جـ ٤ ، ص ٦٧) ، قائمة بوتى (رقم ٦) . وهذا الحمام هو أحـد الحمامات التى يكثر تردد ذكرهـا فى حجج دار المحفوظات . وفى احدى هذه الحجج التى يعود

تاريخها الى عام ١٧٩٦ (محفظة ٨ ، حجة ٧٠١) ورد ذكره باسم « حمام ابن خليل المعروف حاليا باسم حمام الخراطين » . لكن كل الحجج الاخرى والتى تعود أقدم واحدة منها الى عام ١٦٨٠ (المحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٧٦ ، ص ٥٣) تذكره باسم حمام الخراطين . وقد اختفى الآن هذا الحمام .

٣١ ـ حمام الخربطلى : وصف مصر 262 S 13 ، ويذكره بوتى فى قائمته برقم ٣٣ وباسم حمام الناصرية ، ويسميه على باشا فى خططه (ج ٤ ص ٧١) بنفس الاسم وهو الاسم الذى صار يعرف به حتى اليوم . وهذا الحمام مغلق حاليا .

٣٢ ـ حمام الحسينية : لم يرد ذكر هذا الحمام فى شرح خريطة وصف مصر ، لكنه ورد مرات كثيرة فى حجج المحكمة الشرعية (وخصوصا دفتر ٨٠ ص ٦٧ ، عسكرية ، ١٦٨٦ وكذلك دفتر ٨٥ ص ٤٨٥ ، عسكرية ، ١٦٩٢) . وقد ذكره جومار (ص ٦٨٤) باسم حمام الحسينية . ولعله يقصد حمام البشرى الذى يرد برقم (٣) فى قائمة بوتى ، وحسبما يذكر على باشا فى خططه (ج ٢ ، ص ٦) فان حمام البشرى هذا هو حمام الحبالين الذى ذكره ابن اياس (بدائع الزهور ، أستانبول ، ١٩٣٢ ، ج ٥ ، ص ١٥ ، عام ١٥١٦) ولا يزال هذا الحمام قائما لليوم (٨ شارع الحسينية) .

٣٣ ـ حمام الحصرية : ورد ذكر هذا الحمام عند القينالى (ص ١٤٨ ، عام ١٧٢٦) الذى يستخدم كذلك اسم حمام الحصرى (ص١٤٧) كما ذكره الدمرداشى فى ص ٣١٥ . ويذكره على باشا فى خططه (ج ٤ ، ص ٦٧) ويورده بوتى فى قائمته برقم (٤٠) ، ويشير اليه كلاهما باسم حمام درب الحصر ، وكما يذكر على باشا ، فقد بنى هذا الحمام خوشقدم الاحمدى فى القرن الرابع عشر (الخطط ج ٤ ، ص ٦٧) ولم يعد هذا الحمام صالحا للاستعمال .

٣٤ ـ حمام ابراهيم بك : وصف مصر 91 Q 8 . لم يعد هذا الحمام موجودا .

٣٥ ـ حمام ابراهيم جاويش : بنى هذا الحمام بعد عام ١٧٢٣ فى باب الخرق (أحمد شلبى ص ١٢٧) ولم نعثر على اثر لهذا الحمام فى الحى المشار اليه .

٣٦ ـ حمام الكخية : وصف مصر 292 K 13 ويذكره على مبارك باسم حمام الكخيا (الخطط ، ج ٤ ، ص ٧٠) ويسميه الجبرتى (ج ٣ ، ص ٢٣٠) باسم أقرب الى الصواب هو حمام عثمان كتخدا . وقد بنى هذا الحمام قبل عام ١٧٣٦ على يد عثمان كتخدا القازدغلى الذى شيد كذلك المسجد الذى لا يزال قائما فى الطرف الجنوبى الغربى للأزبكية . وقد ورد ذكر لهذا الحمام عند انقينالى واحمد شلبى فى اضافات هامشية (ص ص ١٨٤ ، ١٢٧ على الترتيب) . وقد ذكر بوتى (ص ٥٩ هامش ١) ان هذا الحمام قد اختفى .

٣٧ ـ حمام الكلاب : وصف مصر 13 L 9 . ولعله هو نفس حمام الأمير حسين الذى ذكره احمد شلبى (١٧٢) والجبرتى (عجائب الآثار ، بولاق ، ١٢٩٧ ، جـ١ ، ص١٣٠) وقد ذكر الجبرتى أيضا اسم حمام الكلاب بمناسبة الكلام عن أحداث متاخرة جدا (١٢٩٧/١٨٠١) ولكن دون أن يحدد مكانه (ج ٣ ، ص ١٤٥) وحسبما يذكر على باشا . الذى يورده باسم حمام البنات ويشير الى اختفائه ، فان الذى بنى هذا الحمام هو نفس الشخص الذى بنى جامع الفخرى .

٣٨ ـ حمام كولوغلى : وصف مصر 11 S 9 ويذكر بوتى (ص ٦١ هامش ١) ان هذا الحمام قد اختفى .

٣٩ ـ حمام المقاصيص : وصف مصر 37 I 6 ، خطط على باشا (ج ٤ ، ص ٧٠) ، قائمة بوتى (رقم ١٦) ، وكما يذكر على باشا فهو نفس حمام الخشبية الذى ذكره المقريزى (ج ٢ ص ٨٣) ولا يزال هذا الحمام موجودا لليوم ويقع عند مدخل شارع المقاصيص .

٤٠ ـ حمام مرجوش : وصف مصر 185 F 7 ومرجوش هو الاسم الشعبى للسوق الذى يوجد به هذا الحمام . وفى بعض الحجج يسمى هذا الحمام باسم أقرب الى الصواب هو حمام أمير الجيوش ، (على سبيل المثال حجج المحكمة الشرعية ، دفتر ٨٠ ، ص ٧٦ ، عسكرية ، وبرد ذكر فى خطط على باشا (جـ٤ ، ص ٧١) ويورده بوتى فى قائمته برقم ٨ ويذكر أنه كان يسمى باسم حمام اللاطيلى . وكما يذكر على باشا فانه هو نفسه حمام سويد الذى يذكره

المقريزى (ج ٢ ، ص ٨٣) . وقد رمم هذا الحمام قرب نهاية القرن ١٨ (١١٩٨/١٧٨٠ هـ)، ولا يزال هذا الحمام قائما لليوم .

٤١ ــ حمام مرزوق : وصف مصر 167 دون تحديد للمربع وان كان يرجح انه مربع T 11 وفى احدى حجج دار المحفوظات سمى باسم حمام الشيخ مرزوق (محفظة ٤ ، حجة ٣٧٩ ، عام ١٧٧٧) ويذكر على باشا مبارك فى خططه (ج ٤ ص ٧٠) ان الذى بنى هذا الحمام هو الشيخ حسين آغا النجاتى ، ويذكر بوتى (ص ٦١ هامش ١) ان هذا الحمام قد اختفى فى أيامه (أى فى زمن بوتى) .

٤٢ ــ حمام المصبغة : وصف مصر 222 K 5 الجبرتى (ج ٣ ، ص ٣١٤) ، قائمة بوتى (رقم ٢٢) وحسبما يذكر على باشا فان هذا الحمام هو نفس حمام القفاصين الذى ذكره المقريزى (ج ٢ ص ٨٤) . وهذا الحمام مايزال موجودا لليوم .

٤٣ ــ حمام المؤيد (للرجال) . وصف مصر 353 M 7 ويذكر فى خطط على باشا (ج ٤ ، ص ٧١) وفى قائمة بوتى برقم ٢٤ . ويذكر على باشا ان هذا الحمام (والحمام الذى يليه) قد شيدهما السلطان المؤيد بعد أن انتهى من بناء مسجده . ولم يعد باقيا منه اليوم سوى حجرة تقع الى الغرب من جامع المؤيد .

٤٤ ــ حمام المؤيد (للسيدات) : وصف مصر ويرد ذكره فى خطط على مبارك (ج ٤ ، ص ٧١) ، وفى قائمة بوتى برقم ٢٤

٤٥ ــ حمام المجاورين : وصف مصر 179 K 5 ويرد فى خطط على باشا (ج ٤ ، ص ٦٧) وفى قائمة بوتى برقم ٢٠ . ويسمى عندهما باسم حمام الحلوجى . وقد اختفى هذا الحمام .

٤٦ ــ حمام الموسكى : وصف مصر 236 L 9 انظر كذلك الجبرتى (ج ١ ، ص ١٣٠ و ج ٣ ، ص ١٦٠) . ولم يعد هذا الحمام موجودا .

٤٧ ــ حمام مصطفى بك : وصف مصر 186 T 9

٤٨ ــ حمام مصطفى بك : وصف مصر 195 T 9 ويشير بوتى (ص ٦١ هامش) الى اختفاء هذين الحمامين .

٤٩ ــ حمام النحاسين : وصف مصر 248 I 6 ويشير اليه على مبارك باشا (الخطط ، ج ٤ ، ص ٧٠) باسم حمام قلاوون ويورده بوتى فى قائمته برقم ١٣ ويشير اليه باسم حمام قلاوون المسمى باسم حمام النحاسين . وهو كما يذكر على باشا مبارك نفس حمام الساباط الذى ذكره المقريزى (ج ٢ ، ص ٨٠) . ولا يزال هذا الحمام موجودا لليوم .

٥٠ ــ حمام قيسون (للسيدات) : وصف مصر 17 R 6 ولم يعد هذا الحمام موجودا .

٥١ ــ حمام قيسون (للرجال) : فى جميع حجج المحكمة الشرعية ، حيث عثرنا على اسم هذا الحمام وجدناه يسمى باسم حمام قوصون ، عام ١٦٨٦ « عسكرية ، دفتر ٨٠ ، ص ٧٦ » وعام ١٧٩٨ (دفتر ٢٢٨ ، ص ١٠٢) وفى قائمة بوتى (برقم ٢٩) يسمى حمام السروجية المسمى باسم حمام الجارية ، ويذكر على باشا « الخطط ج ٤ ، ص ٦٨ » أن حمام السروجية هذا هو نفسه حمام قتال السباع الذى ذكره المقريزى والذى كان يقع بجانب مسجد قوصون (ج ٢ ، ص ٨٥) . ويذكر جومار (ص ٦٨٥) حمام السروجية كواحد من الحمامات ذائعة الصيت فى القاهرة . وهذا الحمام الذى تركته جمعية المحافظة على الآثار ١٩٤٠ لمصيره (نشرة جمعية المحافظة على الآثار ، ٣٨ ، ص ٢٧٧) قد اختفى اليوم .

٥٢ ــ حمام قيسون (للرجال) وصف مصر 23 Q 6 . وكان هذا الحمام يقع حسب شرح خريطة وصف مصر غير بعيد من الحمام رقم ٣٠ فى قائمة بوتى (حمام بشتك) . ويسجل بوتى (ص ٥٩ هامش ١) ان حمام قيسون هذا قد اختفى .

٥٣ ــ حمام القلعة : وصف مصر 35 S 3 لم يرد ذكر لهذا الحمام فى قائمة بوتى .

٥٤ ــ حمام قناطر السباع : وصف مصر 99 M 12 وقد اختفى هذا الحمام .

٥٥ ــ حمام قراميدان : وصف مصر 80 U 5 بناه محمد باشا سنة ١١١٢ هـ ١٧٠٠ ــ ١٧٠١م (كتاب تراجم الصواعق ، مخطوط ، دار الكتب ، القاهرة برقم ٢٢٦٩ ، ص ٩٦٩) ، ويرد ذكر لهذا الحمام عند أحمد شلبى (ص ٤٠ ج ١ ، ص ١٢٧ ج ٢) وكذلك عند الجبرتى (ج ١ ، ص ٣٠) . وقد أورد وصف مصر تصميم هذا الحمام (لوحة رقم ٤٩) وقد أشار اليه جومار (ص ٦٨٥) وقد اختفى هذا الحمام .

٥٦ ــ حمام القزازين : وصف مصر 37 L 9 وهو يشغل نفس المكان الذى يشغله الحمام رقم١٨

فى قائمة بوتى ، أى حمام القزازية ، ومع ذلك فان بوتى يذكر (ص ٥٩ هامش ١) ان حمام القزازين « الذى ورد ذكره فى قائمة وصف مصر » قد تهدم وقد ذكره على باشا (الخطط ج ٤ ، ص ٧٠) ولم يعد هذا الحمام صالحا للاستعمال ٠

٥٧ ـ حمام القبطان : وصف مصر 177 G 7
وفى احدى حجج المحكمة الشرعيـــة التى يعود تاريخها الى ١٦٨٦ يرد ذكره باسم حمام قابودان « عسكرية ٨٠ ، ص ٧٦ » ، وقد اختفى هـــذا الحمام ٠

٥٨ ـ حمام الرملية : ويذكر احمد شلبى أثناء كلامه عن حادث يعود تاريخه الى عام ١٧٢٣ أن هذا الحمام « قد أنشىء حديثا » (ص ١٢٧) ، ولابد أن هذا الحمام كان قريبا من مربع T 5 لكنا لم نعثر له على أثر ٠

٥٩ ـ حمام السبع قاعات : وصف مصر 118 K 7
وحسبما يذكر على باشا (الخطط ، ج ٤ ، ص ٦٨) فهو نفسه حمام ابن عبـــود الذى ذكره المقريزى (ج ٢ ص ٦٨) ، وربما كان هـــو نفس حمام السجاعى الذى ورد ذكره فى احـــدى حجج دار المحفوظات التى يعود تاريخها الى عام ١٧٩٠ (محفظة ٧ ، حجة ٥٨٣) ، ويقال انه كان يقع خارج السبع قاعات وعند بداية حارة اليهود ، وهو موقع يتفق على وجه التقريب من موقع حمام السبع قاعات ٠

٦٠ ـ حمام الصليبة : وصف مصر خطط على باشا (ج ٤ ، ص ٦٩) ، قائمة بوتى (رقم ٣٨) وحسبما يذكر على باشا ، فقد بناه الامير شيخو حوالى عام ١٣٥٥ ، ولا يزال هـــذا الحمام يعمل للآن ٠

٦١ ـ حمام الصليبة (للسيدات) : وصف مصر 116 U 7 وقد بناه كذلك ، كما يذكر على باشا الأمير شيخو ، وقد اختفى هذا الحمام ٠

٦٢ ـ حمام الصليبة : وصف مصر 117 U 7
وقد اختفى هذا الحمام ٠

٦٣ ـ حمام الشرايبى : وصف مصر 314 K 6
وحول هذا الحمام يكتب جومار (ص ٦٨٤) يقول : « هو حمام ضخم ، بناه تاجر مغربى ثرى ، هـــو نفس الرجل الذى بنى الحمزاوى » ومشيد هـــذا الحمام هو بلا شك التاجر محمـــد دادا الشرايبى الذى شيد قبل عام ١٧٢٥ وكالة الشرايبى ٠ ويرد ذكر هذا الحمام فى خطط على باشا « ج ٤ ، ص ٦٩) ، كما يرد فى قائمة بوتى برقم ١٩ ٠ وحسبما يذكر على باشا ، فان هذا الحمام قد أنشىء بعد عام ٩٠٦ ـ ١٥٠١ على يد السلطان الغورى ، وعلى هذا فان ما تم قبل عام ١٧٢٥ بقليل لا يعدو أن يكون مجرد ترميم أو اعادة لبنائه ٠ ولا يزال هذا الحمام يعمل لليوم ٠

٦٤ ـ حمام الشعراوى : وصف مصر 268 F 8
وعند على باشا « الخطط ، ج ٤ ، ص ٦٩ » وكذلك فى قائمة بوتى « رقم ٧ » نجد اسم حمام الشعرانى وهو ما وجدناه أيضا فى حجج المحكمة الشرعيـــة التى ترجع الى عام ١٦٦٣ « عربية ، دفتر ٤٩ ، ص ٢٨٨ » ٠ وقد اختفى هذا الحمام ٠

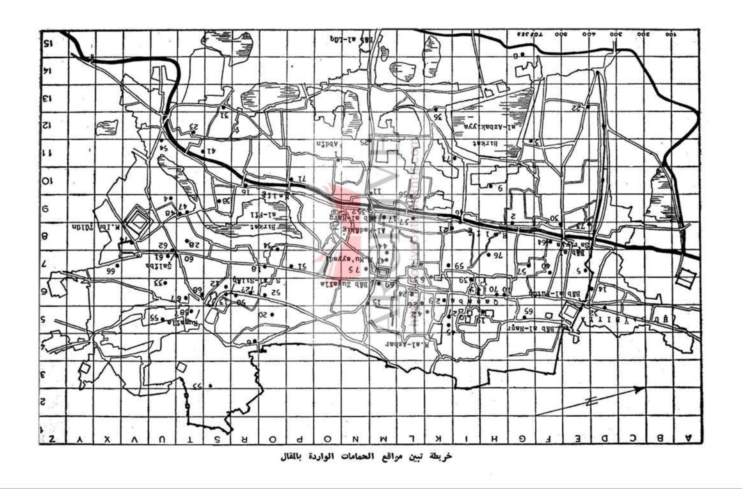
٦٥ ـ حمام الصوافة : وصف مصر 320 G 5
وهو يقع فى نفس المكان الذى يوجد فيه الحمام رقم ١٠ فى قائمة بوتى والذى يحمل اسم حمام سعيد السعادة ٠ ويذكر على باشا (الخطط ، ج ٤ ، ص ٦٨) حمام سعيد السعادة هذا ويشير الى أنه هـــو نفس حمام الصوفية الذى ذكره المقريزى « ج ٢ ص ٨٥ » ٠ وفى زمن على باشا كان هـــذا الحمام يسمى حمام الجمالية ، ويرد هذا الاسم نفسه عند القينالى « ١٩٩ ج ٢ » بمناسبة تعرضـــه لبعض حوادث ١٧٢٣ ٠ ولا يزال هذا الحمـــام موجودا لليوم ٠

٦٦ ـ حمـــام الست سكينة : وصف مصر وكان يقع هـــذا الحمام فى نفس مكان الحمام الذى يسميه بوتى حمام الخليفة « رقم ٤٢ فى قائمته » ٠ ويشير اليه على باشا كذلك بهـــذا الاسم ويعده من بين الحمامات القديمة فى القاهرة « الخطط ، ج ٤ ، ص ٦٧ » وقـــد توقف استخدام هذا الحمام ٠

٦٧ ـ حمام الشكالية : وصف مصر 3 T 6
وهو بلاشك نفس الحمـــام الذى يذكره بوتى فى قائمته برقم ٣٩ باسم حمام العطارين والذى كان يقع فى نفس المكان ، ويرد ذكره فى خطط على باشا (ج ٤ ، ص ٧٠) ٠ ولا يزال هذا الحمام قائمـــا لليوم ٠

٦٨ ـ حمام الشكالية : وصف مصر 7 T 6
وقد اختفى هذا الحمام ٠

٦٩ ـ حمام السكرية : وصف مصر 253 M 6
خطط على باشا (ج ٤ ، ص ٦٩) ، قائمة بوتى (رقم ٢٣) ٠ ويوضع هذا الحمام فى قائمة الآثار الاسلامية تحت رقم ٥٩٦ ، ويعود تاريخه الى القرن الثانى عشر الهجرى (السابع عشـــر الميلادى) ٠ ويلاحظ على باشا أن المقريزى كان يشير اليه على



خريطة تبين مواقع الحمامات الواردة بالمقال

الدوام باسم حمام الفاضل • وقد ورد ذكر هذا الحمام عند احمد شلبى (١٢٧ مجلد ٢) بمناسبة حديثه عن بعض حوادث ١٧٢٣ • ولا يزال هذا الحمام يعمل لليوم •

٧٠ ــ حمام السلطان الكبير : وصف مصر 6 H 282 ونجد فى حجج المحكمة الشرعية (عسكرية ، دفتر ٨٠ ، ص ٧٦ ، عام ١٦٨٦) اسم حمام السلطان اينال (دار المحفوظات ، محفظة ٩ ، حجة ٧٥٠ ، عام ١٧٩٩) • ويعود تاريخه الى عام ٨٦١/١٤٥٦م • ويورده بوتى فى قائمته برقم(١١) باسم «حمام البيسرى المسمى باسم حمام السلطان» خالطا على ما يبدو بينه وبين الحمام الذى أوردناه برقم (١٠) فى قائمتنا هذه • وفى الواقع فان بوتى يشير لهذا باسم « حمام البيسرى أو السلطان الوارد فى وصف مصر (ج ٧ برقم ٢٨٢) » • لكن وصف مصر يذكر على حدة كلا من حمام السلطان الكبير (برقم ٢٨٢) وحمام البيسرى (برقم ٣٠٨) • ولا يزال الحمام موجودا لليوم •

٧١ ــ حمام سنقر : وصف مصر 10 P 70 خطط على باشا (ج ٤ ص ٦٩) ، قائمة بوتى (رقم ٢٨) • وقد اختفى هذا الحمام •

٧٢ ــ حمام سوق السلاح : لم يرد اسمه فى شرح خريطة وصف مصر • لكن جومار يذكره (ص ٦٨٤) كواحد من أهم حمامات القاهرة (للرجال) • وقد ورد ذكره فى احدى حجج المحكمة الشرعية التى يعود تاريخها الى عام ١٦٩٢ (عسكرية ، دفتر رقم ٨٥ ، ص ٤٨٥) • وربما كان هو الحمام الذى أنشأه مصطفى باشا (١٥٦٠ ــ ١٥٦٣) كما يذكر احمد شلبى (ص ٥ مجلد ٢) • ولابد أنه كان يقع من مربع R 6 • وقد ذكره على باشا كذلك باسم سوق السلاح (الخطط ، ج ٤ ، ص ٦٩) •

٧٣ ــ حمام الطنبلى : وصف مصر 8 D 318 وهذا الحمام « البالغ الضخامة والخاص بالرجال فقط » (جومار ، ص ٦٨١) يتردد ذكره كثيرا فى أرشيف القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر • وقد كتب عنه باسكال كوست Pascal Coste ملخصا ضافيا ، وورد فى خطط على باشا (ج ٤ ص ٧٠) وفى قائمة بوتى (برقم ٢) ولا يزال هذا الحمام موجودا لليوم •

٧٤ ــ حمام طولون : لم يرد ذكره فى كتاب وصف مصر ، وهو بالتأكيد «الحمام الموجود بخط طولون » كما تذكر احدى حجج عام ١٧١٣ (المحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ١٠٤ ، ص ٢٢٩) ويرد فى خطط على باشا (ج ٤ ، ص ٧٠) وفى قائمة بوتى (برقم ٤١) ويشير بوتى الى بوابته الحجرية التى تغلق من أعلى لأسفل والتى تعود الى العهد العثمانى • ولا تزال بوابته موجودة لليوم وان كان الحمام نفسه مهجورا •

٧٥ ــ حمام الوالى : يذكر فى أحد هوامش شرح خريطة وصف مصر أن هذا الحمام يقع بالقرب من رقم 7 N 340 (وهو رقم لم يسجل على خريطة وصف مصر عن القاهرة) ، ويحدد الجبرتى (ج ١ ، ص ١٨٢) موقعه عند طرف قصبة رضوان ، الشارع الذى يبدأ من باب زويلة متجها نحو الجنوب • ويذكره جومار (ص ٦٨٤) « كحمام ضخم للرجال » • ومن الواضح أنه هو حمام القربية الذى يذكره بوتى فى قائمته برقم ٢٦ والذى يشغل نفس الموقع • وقد ذكره على باشا بهذا الاسم (الخطط ، ج ٤ ، ص ٧٠) • ولا يزال الحمام موجودا لليوم •

٧٦ ــ حمام اليهود : وصف مصر 7 H 255 وفى قائمة بوتى (رقم ١٢) نجد اسم حمام حارة اليهود • وحسبما يذكر على مبارك باشا فان حمام حارة اليهود هذا قد بناه الامير عثمان كتخدا ، مشيد جامع الكتخدا (قبل عام ١٧٣٦) • (انظر ما سبق أن قلناه عن الحمام رقم ٣٦ الوارد فى قائمتنا هذه) • وقد اختفى هذا الحمام •

٧٧ ــ حمام يزبك : وصف مصر 11 I 170 وهو بلاشك حمام العتبة الخضراء الذى يذكره على باشا (الخطط ، ج ٤ ، ص ٧٠) والذى شيده الأمير أزبك الذى بنى بالقرب منه مسجدا• وقد اختفى هذا الحمام عند أعادة تخطيط الأزبكية (على باشا مبارك ، الخطط ج ٤ ، ص ٧٠) (٩)

•

ثالثا : استغلال الحمامات

من طبيعة الأمور أن تختلف القيمة التجارية للحمامات تبعا لأهميتها وتبعا لموقعها ، ولذا فان تلك الأرقام القليلة التى استطعنا الحصول عليها من أرشيف القاهرة والتى نقدمها فيما يلى ليست لها سوى قيمة استدلالية •

السنة	اسم الحمام	قيمة الحمام التجارية
١٧١٣	حمام فى حى طولون	١٠٠ر٠٠٠ بارة
١٧٣٦	حمام فى حى عابدين	١٢٥ر٠٠٠ بارة
١٧٨٧	حمام فى حى مصرالقديمة	١٧٦ر٠٠٠ بارة
١٧٩٤	حمام جدار بمصر القديمة	٩٣ر٦٠٠ بارة
١٧٩٧	حمام فى حى الصليبة	٧٨ر٠٠٠ بارة

فمتوسط قيمة الحمام اذن كانت لاتزيد عن ١٠٠ر٠٠٠ بارة الا بقليل وهو رقم ليس بالغ الدلالة اذا ما أخذنا فى الاعتبار التدهور الذى كانت تعانيه قيمة البارة طوال القرن ١٨ • أما اذا نحن قدرنا القيمة التجارية للحمامات التى سبق ذكرها حسب قيمة « بارة ١٧٩٨ » فاننا نحصل على متوسط ١٩٥ر٠٠٠ بارة • هذا السعر يفوق أسعار معظم المحال ذات النشاط الاقتصادى فى القاهرة فى القرن ١٨ فيما عدا الوكالات (وكالة فقط • واذا أخذنا فى اعتبارنا قيمة المبانى التى كانت تضمها الحمامات حتى « المتواضعة » منها ، مثل حمام قراميدان الذى يصفه جومار بذلك ، فان هذا السعر لايبدو مبالغا فيه • فقد كانت القيمة التجارية لأى محل متواضع تساوى فى المتوسط٦٠٠٠ بارة حوالى عام١٧٩١ ـ ١٧٩٨ • وهذا الثمن المرتفع نسبيا للحمامات هو الذى يفسر لنا لماذا كانت ملكية الحمام فى الغالب موزعة بين عدة أشخاص، كانت حصة كل منهم لا تتجاوز عدة قراريط من مجموع ٢٤ قيراطا •

وحسبما تذكره وثائق الأرشيف فانه يبدو ان الحمامات لم تكن تدار فى الغالب بواسطة ملاكها أنفسهم ، وانما كانت توكل عادة الى مستأجرين يديرونها ويدفع كل منهم ما يخصه من الايجار • وكان الايجار شهريا فى العادة , وان كانت مدة العقد أحيانا أطول من ذلك وكان من الممكن ان تصل لمدة ثلاثة أعوام • وكان المستأجر يأخذ على عاتقه الاصلاحات الطارئة ، وكذلك كان عليه ان يدفع ايجار الوقف المقام عليه الحمام فى الغالب(١٠) كما كان يمتلك معدات الحمام (الحيوانات ، الأثاث أى بالدرجة الأولى السجاجيد والفوط والمحازم (محزم) •••) • وقد تمكنا من العثور على بعض المعلومات عن القيمة الايجارية فى وثائق الأرشيف: ٢١ر٦٠٠ بارة سنويا عام ١٦٦٨ لحمام الغورية • ١٢ر٦٩٠ بارة ١٦٩٢ لحمام درب الجماميز ـ ٢٢ر٦٦٦٠ بارة عام ١٦٧١ لحمام الخراطين فى باب الشعرية ـ ٣٦ر٠٠٠ بارة عام ١٧٩٥ لحمام الخواجة فى بولاق (١١) وهذه الأرقام قريبة من تلك التى يذكرها شابرول فى وصف مصر « ان ايجار مبنى الحمام ، بدون أثاث من أى نوع ، يكلف المستأجر يوميا من ٦٠ ـ ١٨٠ بارة حسب موقع ومظهر وفخامة المبنى (١٢) ، وهذا مايعطى ايجارا سنويا يقدر بـ ٢١ر٠٠٠ الى ٦٣ر٠٠٠ بارة عام ١٧٩٨ • وكانت الايجارات التى تدفع عن الحمامات ترتفع نسبيا فى بعض الأحيان اذا نحن قارناها بتوسط القيمة التجارية للحمامات , واذا حولنا قيمة الايجارات التى ذكرناها للتو الى بارات حسب قيمة البارة عام ١٧٩٨ , فاننا نحصل على أرقام تبين أن متوسط الايجار السنوى كان يصل الى ٤٩ر٠٠٠ بارة وهو ما يعادل ¼ متوسط القيمة التجارية للحمام • فتأجير الحمامات ، كان اذن عملا مدرا للربح الى حد كبير لمالكه الذى كان يحصل خلال مدة قصيرة على تكاليف انشاء حمامه •

وكانت التجهيزات الداخلية للحمام فى العادة متواضعة لحد لا تسبب معه متاعب كبيرة للمستأجر • وفى هذا الخصوص كتب شابرول يقول : لايلزم لتجهيز حمام بسيط سوى تسعمائة بارة أما اذا أردنا تأثيثه بطريقة طيبة ، أى بطريقة تجعله فى نفس مستوى أكبر عدد من حمامات المدينة فان ١٨ر٠٠٠ الى ٢٧ر٠٠٠ بارة تعتبر كافية ، ولا تصل تكاليف أفخم الحمامات تأثيثا لأكثر من ٧٢ر٠٠٠ الى ٩٠ر٠٠٠ بارة(١٣) » . وهنا أيضا نجدتقديرات شابرولتتفق مع البيانات التى وجدناها فى وثائق الأرشيف اما ما يلزم لتشغيل الحمام فكان كما يلى : ماشية لجر السواقى (أطوار ـ جمع طور « ثور ») ولنقل الوقود المستخدم فى تسخين الماء ، أوانى نحاسية (وقد بلغ ما كان يوجد من هذه الأنية فى حمام الكلاب أحد عشر اناء يساوى الواحد منها ١٣٠ بارة ،

مفارش وسجاجيد وصناديق وأخيرا فوط ومحازم (محزم) لرواد الحمـــام ، وكانت توجد بأعداد محدودة جدا فقد كان عدد الفوط فى حمام الغورية ٣٠ فوطه ، والمحازم ٣٨ محزما تبلغ قيمتها جميعا ٤٣٩ بارة ، ولم يكن ما يوجد بحمام الكلاب يزيد على ٤٠ فوطة و ٨٣ محزما تساوى كلها ١٫٥٣٧ بارة وأخيرا فقد كان بحمام الخواجة فى بولاق ٨١ فوطة قيمتها ٣٢٤ بارة ٠

وكانت القيمة الاجمالية للأدوات الموجودة بالحمام ـ كما أمكننا تقديرها من دراسة العديد من تركات الحمامية (جمع حمامى) ضئيلة لحد ما : ١٣٫٠٠٠ بارة (حمـــام درب الجماميز سنة ١٦٩٠م) ـ ١٦٫٩٣٧ بارة (حمام الكلاب سنة ١٦٩٢م) ـ ١٢٫٧١٣ بارة (حمام المصبغة سنة ١٦٩٦) (١٤)

ان تلك البيانات التى قدمها شابرول هى التى تفسر لنا التغيير الذى كان يتناول مســـتأجرى الحمامات المتواضعة وهى نوع الحمامـــات المنتشر بالقاهرة ٠

وحين نتعرض لعدد رواد الحمام فى اليوم الواحد فان رقم ٥٠ ـ ٦٠ يبدو قريبا من الصحة اذا وضعنا فى اعتبارنا ما سبق أن عرفناه عن كمية وعدد الفوط والمحازم المســـتعملة داخل الحمامات المختلفة ٠ ويتراوح ما كان يدفعه العميل فى هذا النـــوع من الحمامات بين ٨ ، ١٠ ، ١٥ بارة أى بمتوسط قدره ١١ بارة ٠ وعلى هذا فان الدخل اليومى الناتج عن تردد ٥٥ عميلا كان يصل اذن الى ٦٠٥ بارة ٠ ويذكر شابرول أن صيانة الأثاث تتكلف يوميا من ١٠ ـ ٤٠ مدينى ، كما يتكلف اطعام الماشية ٢٠ مدينى وتسخن المياه من ١٢٠ ـ ١٨٠ مدينى يوميا ٠ ومن الأرجح أن عدد العاملين بالحمام كان كبيرا لحد ما ، وقد قدر ايفليا جلبى عدد العاملين بـ ٥٥ حماما بـ ١٫٠٠٠ خادم و ١٫٢٠٠ مدلك (دلاكين) ، أى بمتوسط ٤٠ عاملا للحمام الواحد ٠ وعلى هذا فرقم ١٢ ـ ١٣ خادما الذى يقدمه شابرول هو فى الحقيقة بالغ التواضع اذا أخذنا فى الاعتبار تعدد العمليات الضرورية فى الحمام (كالادارة الفنية ، والعناية بالزبائن) وفيما عدا حارس الحمام الذى كان يتقاضى وحده ٣٠ بارة يوميا ، فقد كان العاملون يحصلون على أجورهم على هيئة « بقشيش » (صبيان الحجرة الأولى) أو يحصلون على ٪ متوسط ما كان يدفعه العميل عادة (العمال القائمون بالخدمة الداخلية)٠ وفى المثال الذى اخترناه فان مصاريف العاملين كان تصل الى أكثر من ٣٠٫٢٪ بارة ٠ وحيث أن الايجار السنوى كان يصل الى ٢١٫٠٠٠ بارة ، فان ايجار الحمام فى اليـــوم يقدر بـ ٦٠ بارة ، وحيث أن من الصعب تقدير استهلاك الأدوات ، وحيث أن هذه الأدوات ـ زيادة على ذلك ـ كانت عرضة للاهمال النـــاتج عن حركة الاســـتعمال اليومى ـ لذا فاننا لن نلقى لهذا الامر بالا فى الميزانية العامة التى توصلنا اليها ٠

دخل يومى	٦٥٠ بارة
مصاريف يومية :	
صيانة الأثاث	١٠٫٠ بارات
تغذية الماشية	٢٠٫٠ بارة
وقود	١٢٠٫٠ بارة
مرتب الحارس	٣٠٫٠ بارة
أجور العاملين	٣٠٢٫٥ بارة
ايجار	٦٠٫٠ بارة
مجموع المصروفات اليومية	
	٤٥٢٫٥ بارة
الربح اليومى	
	٦٢٫٥ بارة

وعلى هـــذا فان الربح اليومى للمتعهد القائم باستغلال حمام من النوع الصغير لم يكن ليتجاوز كثيرا ٦٠ بارة وهو دخل شديد التواضع ، اذ كان العامل البســـيط يتقاضى يوميا عام ١٧٩٨ ٢٠ بارة وحيث كان حارس الحمام نفسه يتقاضى ٣٠ بارة فى اليوم الواحد ٠

ولذا فليس ثمة ما يدعو للدهشة من أن نجد مستغل (مدير) الحمام الذى يدفع ايجارا لحمامه

والذى كان تطلق عليه الحجج اسم « الحمامى » وأحيانا المدولب ، أن نجده هو وأمثاله فى الغالب أناسا محدودى الثراء • وبالتأكيد فالحالات هنا تختلف ابتداء من المعلم شرف الدين الذى ترك بعد وفاته عام ١٦٦٤ تركة ضئيلة قدرت ب ١٫٨٠٠ بارة الى حالة مدولب حمام الكلاب حجازى ابن عمارة الذى قدرت تركته عام ١٦٩٢ بـ ١٤٦٫١٩٨ بارة والذى كان يعد من أغنياء القاهرة • ومع ذلك فان متوسط تركات الـ ١٣ « حمامى ومدولب » التى وجدناها فى أرشيف المحكمة الشرعياء بين عام ١٦٣٢ و ١٧٩٨ لم يتجاوز ٢٥٫٢٩٢ بارة «حسب السعر الثابت» (١٥) وهى لا تزيد الا بنسبة ضئيلة عن متوسط تركات الحرفيين ، تلك الطائفة غير المحظوظة بالقاهرة ، كما أنه ـ أى متوسط تركات الحمامية ـ شديد التواضع بالنسبة لمتوسط تركات تجار القاهرة •

وفى هذه الحالة التى تشغل فيها الحمامات تلك المنزلة التى حددنا للتو مبلغ ما تعود به من نفع ، فقد يكون من المفيد أن نتعرف على أولئك الذين كانوا يمتلكون رءوس الأموال اللازمة لشراء الحمامات ويحصلون بالتالى على نصيب الأسد من أرباحها • ولكن ليس لدينا للأسف الا القليل من المعلومات عن ملاك الحمامات فى نفس الوقت الذى تقدم فيه وثائق الأرشيف التى لدينا المزيد من المعلومات عن مستغلى (مستاجرى) هذه الحمامات : الحمامى أو المدولب •

ومن جهة أخرى فان بناء الحمامات كان يتم استجابة لدوافع أبعد من أن تكون بقصد الربح وحده ، فالدوافع الدينية الخالصة تفسر نشأة الكثير منها ، كالرغبة فى أن يلحق بالمسجد ذلك المرفق الذى يعتبر مكملا طبيعيا له (١٦) ، او كالحرص على ضمان دخول ثابتة لمؤسسة دينية أو خيرية عن طريق ايقاف ربع بناء ما عليها ، وفى أحيان أخرى قد نجد فى ذلك ـ أى فى الاهتمام بانشاء الحمامات دليلا على اهمام عقلية ما بالشئون الحضرية (شئون البلديات) ، كأن يسعى أحد الباشوات على سبيل المثال ـ بانشائه أحد الحمامات ـ الى أن يربط اسمه بانجازات نافعة للعامة (١٧) •

بعد تلك الملاحظات ، فان المرء ليصدم حقيقة بذلك العدد الكبير نسبيا من الحمامات التى أنشأها أو تملكها الكبار (الطبقة الأرستقراطية) • فمن بين ١١ حماما نعرف أسماء ملاكها الأصليين فاننا لانجد من بين هؤلاء الملاك سوى اثنين من المدنيين» هما : تاجر البن محمد دادا الشرايبى (حمام رقم ٦٣) ، والحاج ابراهيم الملاطيلى (حمام رقم ٤٠) ، مقابل ٣ باشوات (مصطفى باشا ، حمام رقم ٧٢ ، سنان باشا ، حمام فى بولاق ، محمد باشا ، حمام رقم ٥٥) و ٥ شخصيات تنتمى للفرق العسكرية الحاكمة : بيك زادة الذى تزوجت ابنته من حسن كتخدا القزدغلى ثم عثمان كتخدا القزدغلى ، حمام رقم ٢١ وابراهيم جاويش ، حمام رقم ٣٥ ، ومحرم أفندى ، حمام رقم ٢٣ ، وأحمد جوربجى ابن يوسف حمام رقم ١٧ ، وعثمان كتخدا القزدغلى ، حماما رقم ٣٦ ، ٣٧ •

وتذكر وثائق الأرشيف أسماء ملاك للحمامات العامة تتفق مع ما ذكرنا ، فقد كان من ممتلكات يوسف أغا البنات التى عرضت للبيع عام ١٦٨٧ حمام كائن فى حى الحبانية ، كما كانت تركة سليمان كورجى كتخدا من طائفة مستحفظان (الانكشارية) تشمل من بين ماتشمل من عقارات حماما كان يقع هو الآخر فى حى الحبانية (١٦٩٠ م) ، كما كان حسين كتخدا الدمياطى الذى صفيت تركته عام ١٧٣٦ مالكا لحمام فى حى عابدين ، وفى عام ١٧٩٤ اشترت محبوبة بنت الاميرسليمان شوربجى تفنكجيان (ابن محمد بك الغفارى) من سليم الشربتلى ٣ قراريط فى حمام بحى مصر القديمة ، وكذلك كان ابراهيم كتخدا مناو الذى توفى عام ١٧٩٧ مالكا لـ : ٣ قراريط فى حمامين فى خط الصليبه ، وأخيرا فان احدى وثائق الأرشيف بقينا تشير الى أن الست نفيسة زوجة مراد بك كانت فى عام ١٨٠٠ مالكة لأحد الحمامات (١٨) •

رابعا : التنظيم الطائفى عند الحمامية

يبدو أن التقاليد الطائفية (النقابية) عند الحمامية كانت قوية لحد كبير (١٩) اذ انهم وحتى نهاية القرن ١٩ ، فى وقت كانت الروابط الطائفية فى كثير من الحرف قد ضعفت، ظلوا يقومون باحتفالات « الشد » * ، وكان يمارس هذا التقليد بالاضافة اليهم : الحذاءون والحلاقون . ويفترض ج. باير الذى اكتشف هذه الظاهرة أن متانة العادات الطائفية تلك كانت تعود على الأرجح الى أن سليمان باك الفارسى رئيس رؤساء الطوائف بعد على ** ، كان فى نفس الوقت رئيسا خاصا لطائفتى الحلاقين والحمامية ، كما ورد ذكره فى واحد من أهم النصوص التى تتحدث عن العادات الطائفية : كتاب الذخائر (٢٠) . الا أن المقارنة بين مختلف النصوص التى تتعرض للفتوة ، التى تصور على انها أساس لتنظيم الطوائف الحرفية فى العهد العثمانى بمصر هذه المقارنة تؤدى مع ذلك الى الظن بأن السبب كان أكثر تعقيدا والى الظن كذلك بأن التقاليد الطائفية لم تكن تستمر فى طريقها دون أن تعترضها بعض الاضطرابات والتناقضات (٢١) .

وفى الواقع فان المخطوط الموجود بمكتبة جوته برقم ٩٠٣ يبين أن سليمان باك الفارسى ، أول شيخ نصبه على كان رئيسا لطائفة الحلاقين وأنه كان يرتبط به « كل من يمارسون فن الحلاقة بما فيهم الحمامية » (٢٢) ، ومع ذلك فانه يبدو أن من المشكوك فيه أن تكون طائفة الحمامية مرتبطة على الدوام بشيخ بمثل هذا النفوذ ، ذلك أن أياً من النصوص الأخرى التى تتعرض لمسالة الفتوة والتى تجمع كلها على وصف سليمان بأنه شيخ الحلاقين لم توضح أن الحمامية كانوا يشاركون الحمامين فى الزعامة الطائفة (٢٣) ، بل ان هذه المخطوطات جميعا - على العكس من ذلك - تتفق على أن تجعل من محسن بن عثمان . وهو شخص مات فيما يقال عن ١١٧ أو ١٧٠ عاما ودفن فى بغداد ، شيخا لنواطير (حراس) الحمام (٢٤) . وهنا نجد ما يغرينا على أن نفترض أن محسن بن عثمان هذا كان فى الواقع هو شيخ الحمامية وهذا مايوضحه مخطوط مكتبة جوته رقم ٩٠٣ كتاب الذخائر فى نص آخر ، وهذا أيضا ما ذكره ايفليا جلبى الذى كان على علم تام بهذه المسائل سواء ما يتعلق بحمامية (حمامسيان) استانبول أو حمامية القاهرة . وحسبما يقول ايفليا جلبى فان النواطير (ناطيران) كانوا تحت امرة منصور بن قاسم . ومهما يكن الأمر ، فمما لا جدال فيه أن ثمة صلات طائفية وثيقة كانت قائمة بين الحمامية والحلاقين ، فقد كان الحمامية يسيرون ضمن الحلاقين فى المواكب التى كانت تنظمها الطوائف الحرفية فى القاهرة والتى نقل الينا ايفليا جلبى نظام ترتيب الطوائف فيها (٢٥) .

وتبين بعض النصوص التى اطلعنا عليها مؤخرا أنه كان ثمة طائفتان متميزتان ، واحدة للحمامية وأخرى للنواطير . ومع ذلك فان وثائق الأرشيف التى اطلعنا عليها والتى يعود الجزء الأكبر منها الى القرن ١٧ والقرن ١٨ لا تشير الا الى طائفة واحدة فقط هى الحمامية ، وان كان من الصحيح ايضا انه اذا كانت حجج المحكمة لشرعية لم تورد ذكرا الا لطائفة الحمامية (حمامى أو مدولب) فقد كان النواطير على درجة من الفقر لايمكن معها أن تكون تركاتهم موضوعا للتصفية أمام القاضى . وأخيرا فلا يذكر أهم المؤرخين (أحمد شلبى والجبرتى) سوى طائفة الحمامية . وربما كان ثمة خلط فى بعض الأوقات بين الحمامية وممثلى الحرف الاخرى فى داخل نفس السياج النقابى ، فقد وجدنا على سبيل المثال ذكرا « لطائفة الفراشين والحمامين بمصر » باحدى حجج دار المحفوظات بالقلعة يعود تاريخها الى عام ١٨٠٠ ، كما وجدنا ذكرا لطائفة « القهوجية والحمامين » بالقاهرة ومصر القديمة وبولاق والجيزة فى قائمة Vincennes (برقم ١) عام ١٨٠١ . لكن هذا الشواهد تعود الى تاريخ جد قريب ، اذ تعود الى فترة الحملة الفرنسية على مصر، كما يمكن لذلك أن تكون ناتجة عن تعديلات أدخلها الفرنسيون المحتلون لتبسيط ادارة الحرف بالقاهرة .

ان المعلومات التى استطعنا أن نجمعها عن مشايخ طائفة الحمامية من واقع ما جاء بحجج المحكمة الشرعية غامضة وجزئية لحد كبير ، حد لايمكن معه استخلاص نتائج دقيقة . وها هى أسماء مشاريخ هذه الطائفة التى أمكننا أن «نلملمها» أثناء تنقيبنا فى الوثائق : الشمسى محمد (١٦٦٣ م) ، احمد (١٦٨٦) ، الحاج رمضان (١٦٩٠) ، أحمد بن أحمد (١٦٩٢) ، الحاج محمد (١٦٩٦) ، الحاج رمضان (١٦٩٩) الحاج أحمد ابن المرحوم الحاج محمد (١٧٢٨) الحاج أحمد الركبدار ابن المرحوم الحاج محمد الركبدار (١٧٦٠ و ١٧٦١) ، الحاج بدوى ابن المرحوم الشيخ موسى الأجهورى (١٧٨٧) ، احمد ابن المرحوم الحاج بدوى (١٧٩١) ، الحاج عثمان فراش الأمير ابراهيم بك (١٧٩٤) ، الحاج على حسن ابن المرحوم حسن (١٧٩٤) . والملاحظات الوحيدة التى تدعمها هذه القائمة ، تقدم لنا فائدة جمة عند دراسة مشايخ الطائفة ، لكن هذه البيانات ليست على الدوام خاصيات مميزة لطائفة الحمامية ، اذ أن مهام شيخ الطائفة لم تكن لها على الدوام شكلا مطلقا ، كما توضح ذلك حالة الحاج رمضان شيخ الطائفة عام ١٦٩٠ الذى استبدل به آخر بعد هذا التاريخ ليعود من جديد شيخا للطائفة عام ١٦٩٩ . وكانت هذه الوظيفة فى بعض الأحيان وراثية كما نلمس ذلك بوضوح فى حالة الحاج بدوى شيخ الطائفة عام ١٧٨٧ وابنه احمد شيخ الطائفة عام ١٧٩١ وان كنا لا نعرف ما ان كان الأخير قد خلف أباه مباشرة .

ولم تكن طائفة الحمامية فى تنظيمها الداخلى ، تختلف فى شىء عن بقية الطوائف ، فكان شيخها ــ كما فى معظم الطوائف ــ يعاونه نقيب ، كما كانت ممارسة الحرفة تخضع لعادات محددة ، فبخلاف ما كان على الحمامية أن يدفعوه لشيخ الطائفة عند تنصيبهم فى مرتبة الأسطى . ذلك التنصيب الذى كان يتم فى حفلة الشد (٢٦) ، فقد كان عليهم أن يدفعوا « الجدك » أو « الخلو » الذى يسمح لهم بممارسة المهنة فى محل معين(٢٧) . وكان الجدك ضمانا لحائزه ضد أى ابطال لصلاحية محله فى الاستخدام المهنى . وحيث أنه كان قابلا للأيلولة ، وكذلك للتنازل عنه ، فقد كان يسجل ضمن موجودات التركات وتوضح ذلك البيانات التى عثرنا عليها فى بعض تركات الحمامية ، حيث كان الجدك بمثابة رأس مال مهنى هام ، يجعل من الدخول الى الحرفة أمرا عسيرا على غير أبنائها ، ففى تركة مدولب حمام الكلاب (١٦٩٢) التى بلغت ١٩٨ر١٤٦ بارة ، كان الخلو يمثل وحده ٥٦٢ر٦٨ بارة أى ما يساوى حوالى نصف موجودات التركة ، ولذا فقد كان من الممكن تقسيم الخلو . الى حصص كما كان يحدث بالنسبة لملكية الحمام نفسها ، فعلى سبيل المثال كان متعهد حمام درب الجماميز المتوفى عام ١٦٩٢ يمتلك ¼ خلو الحمام فقط أى ما يساوى ٦٧٨ر١٩ بارة من قيمة الخلو الاجمالية التى تبلغ ٧١٢ر٧٨ بارة ، وبعد ذلك بعدة سنوات ، فى عام ١٦٩٩ ، لم تعد قيمة ¼ الخلو فى هذا الحمام تساوى أكثر من ٥٠٠ر١٥ بارة، ويمكن تقدير قيمة الخلو الاجمالية فى هذه الحال بـ ٠٠٠ر٦٢ بارة (٢٨) . والمقارنة بين هاتين القيمتين توضح أن ثمن الخلو يمكن أن يتغير ، لكننا للأسف لسنا فى وضع يسمح لنا بأن نصل الى كيفية تحديد هذه القيمة ، وتبعا لأية ظروف كانت تتغير قيمة الجدك .

ومن جهة أخرى ، فاننا لم نجد فى أى مؤلف ما يتطابق مع ما قدمه شابرول بخصوص السلطة القضائية التى كان شيخ الحمامية يمارسها على « ٢٤ شيخا من شيوخ بعض الحرف الأخرى مثل الحيامية والجمالين والمغنين والحمارين ... » . وحسبما يذكر شابرول فقد كان رئيس طائفة الحمامية « يقضى فى الخلافات البسيطة التى تنشأ بين هذه الفئة من الناس فيما يختص بموضوع مهنتهم، كما كان يتوجه اليه عند الحاجة للحصول على كثير من دوات الحمل لغرض ما . وكان يفرض على تابعيه عديدا من الضرائب الصغيرة ، بعضها ثابت وبعضها الآخر طارىء ، ولكى يحصل على هذا الامتياز، فقد كان لزاما عليه أن يدفع لمختلف ضباط الأوجاقات أتاوة ثابتة ، نقدا أو عينا (٢٩)

وحسبما جاء باحدى حجج المحكمة الشرعية التى يعود تاريخها الى عام ١٦٩٢ ، والتى تذكر بخلاف العوائد التى كان يجبيها الشيخ عادة من طائفته ، الحقوق الممنوحة للـ « مهترباشى » • ومن الممكن أن نفترض أن هذا الضابط ، ذا الرتبة المتواضعة ، كان قد مارس فى زمن ما على الأقل سلطة الاشراف على الحمامية (٣٠) ، لكن الأمر المؤكد هو أن الحمامية ، شأنهم فى ذلك شأن غالبية الطوائف ، كانوا خاضعين لسلطة أغا الانكشارية الذى كانت السلطات البوليسية التى فى حوزته واسعة لحد كبير فى القرن الثامن عشر • ويقدم لنا مؤلف أحمد شلبى مثالا محسوسا على الحد الذى وصلت اليه تلك الولاية البوليسية حين تحولت الى نظام للابتزاز المالى ، ففى عام ١٧٢٣ وعقب حادث نشب بين « متعمم » وصراف ، أمر أغا الانكشارية بأن ينادى فى المدينة بأن على اليهود والنصارى الذين يريدون الذهاب الى الحمامات أن يعلقوا فى رقابهم جرسا صغيرا حتى « يتبين الكافر من المؤمن » • وهنا تجمع الحماميون، خوفا من أن يلحق هـذا الاجراء العنصرى خسـارة بحرفتهم ، حيث سيفضل « الذميون » بلا شك الامتناع عن الذهاب الى الحمامات بدلا من الخضوع لهذا الاجراء ، وقرروا أن يكتتبوا ليقدموا «هدية» قدرها ٨٠٠٠ نصف فضـه (بارة) الى أغـا الانكشارية ،وعندئذ تراجع الأخير عن قراره(٣١)

وفى حوالى نهاية القرن الثامن عشر أصبحت طائفة الحمامية تخضع للوصـاية المالية والادارية للبكوات الحكام ، كما يوضح ذلك بجلاء حقيقة أن شيخها عام ١٧٩٤ كان هو فراش ابراهيم بك •

هوامش المقال :

(١) ايفليا جلبى ، سـياحة نامة ، استانبول ، ١٩٣٨ ، حـ ١٠ ، ص ٣٧٥ •

(٢) أحمد شلبى ابن عبد الغنى ، كتاب أوضاح الاشارة ، مخطوط بجامعة Yale

(3) Fourmont, *Description historique et géographique*, Paris, 1755, 65 à 67.

(4) *Description de l'Egypte*, 1ère édition, Etat Moderne, tome II, 2ème partie : Chabral, Essai sur les moeurs des habitants modernes de l'Egypte, 435 ; Jomard, Notions sur les monuments de la ville du Caire, 685.

وسوف نشير الى هذه المؤلفات بالشكل الآتى :

Chabral : *Essai sur les moeurs.*
Jomard : *Ville du Caire.*

(٥) الحجج الشرعية التى رجعنا اليها فى دار المحفوظات بالقلعة بالقاهرة محفوظة داخل محافظ (علبة كرتونية) حسب تسلسل تاريخى وسوف نشير اليها بالشكل الآتى : دار المحفوظات ثم رقم المحفظة ثم رقم الحجة • اما سجلات المحكمة الشرعية فهى محفوظة حاليا فى محكمة الاحوال الشخصية بشبرا بالقاهرة وقد درسها من قبل :

Jean Deny : *Sommaire des Archives Turques du Caire*, 1930, 214-217.

وسوف نشير اليها بالطريقة الآتية : المحكمة الشرعية ثم القسم المقصود فى هذه المحكمة (عسكرية أو عربية) ثم رقم الدفتر ثم رقم الصفحة •

(٦) المقريزى ، الخطط ، بولاق ، ١٢٧٠ ؛ حـ ٢ ؛ ٧٩ ـ ٨٦ ويذكر المؤلف أنه كان بالقاهرة حوالى ٧٠ حماما فى زمن ابن المتوج و ٧٠ حماما عام ١٦٨٥ (١٢٨٧ هـ) • وكذلك :

Robert Mantran : *Istanbul dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, pp. 47 et 167.

(7) E.W. Lane, *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, London, 1954, 343.

وكذلك : على باشـا مبارك ، الخطط الجديدة ، حـ ٦ ، ٦٥ ـ ٧١ وكذلك

E. Pauty, *Les Hammans du Caire*, Le Caire, 1930, 214-217.

(٨) الأرقام الواردة بعد كلمة « وصف مصر » تدل على موقع الحمام على خريطة وصف مصر ، فعندما نجد مثلا رقم 11 S 67 فانه يعنى : الحمام رقم ٦٧ الواقع فى مربع 11 S • أما الارقام الواردة فى قائمتنا هذه فهى تتفق مع الارقام التى أعطيناهالهذه الحمامات على خريطتنا نحن •

(٩) فى مؤلف الجبرتى عجائب الآثار ، بولاق ، ١٢٩٧ ، نجد ذكرا لحمامين لم نوردهما فى قائمتنا هذه • وفيما يتصل بحمام القيصرلى الذى لم يورده الجبرتى سوى مرة واحـدة (حـ ٣ ص ٢٧١) فان المؤرخ لم يقدم أية معلومات تسمح بتحديد موقعه • وفى مقابل ذلك فنحن نعلم ان حمام السكران الذى أشير اليه عند ذكر حوادث وقعت فى بداية القرن ١٨ (ط ، ص ص ٣١ ، ١٠١) كان يقع على طرف بركة الفيل من جهة طولون • وعلى ذلك فربما يكون هذا الحمام أما واحد من الحمامات التى وردت بأرقام ٢٨ ، ٤٧ ، ٤٨ والتى يحتمل أن يكون اسمها قد تغير على مدى القرن ، واما أنه حمام آخر كان يقع فى مربع T 8 او T 9 على خريطة وصف مصر •

(١٠) عقد ايجار حمام الخراطين المحفوظ بـدار المحفوظات بالقلعة ، محفظة ٣ ، حجة ٢٢٩ (١٧٦١ م) •

(١١) المحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٦٨ ، ص ١٩١ (١٦٦٨ م) دفتر ٨٦ ، ص ٩٨ (١٦٩٢ م) ، دار المحفوظات ، محفظة ٣ ، حجة ٢٢٩ (١٧٦١ م) ، المحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٢٢٤ ، ص ١٣٢ (١٧٩٥ م) .

(١٢) Chabral, *Essai sur les moeurs*, p. 437, No. 1.

(١٣) المصدر السابق ، نفس الصفحة والهامش .

(١٤) المحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٦٨ ، ص ١٩١ (حمام الغورية) ، دفتر ٨٤ ، ص ٨٥ (حمام درب الجماميز) ، دفتر ٨٥ ، ص ٤٨٥ (حمام الكلاب) ، دفتر ٨٩ ، ص ١٣٧ (حمام المصبغة) ، دفتر ٢٢٤ ، ص ١٣٢ (حمام الخواجة) .

(١٥) قدرت قيمة التركات هنا حسب قيمة البارة سنوات ١٦٨١ – ١٦٨٨ ، تلك الفترة التى شهدت استقرارا نقديا يمكن معه اعتبارها كأساس مناسب للتقدير .

(١٦) كماحدث أن انشأ – على سبيل المثال – سنان باشا مسجدا وحماما فى بولاق (١٥٧١ م) وكما فعل محمد باشا قراميدان (١٧٠٠ م) ومحرم أفندى فى سويقة اللالا (حوالى ١٧٢٧م) وعثمان كتخدا فى الأزبكية (حوالى ١٧٣٥ م) .

(١٧) يمكن أن نذكر هنا ، بالاضافة الى الحمامات التى ذكرناها فى الهامش السابق حمام مصطفى باشا فى سوق السلاح (حوالى عام ١٥٦٠ م) .

(١٨) كتاب تراجم الصواعق ، ص ٧٥٦ ، المحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٨٣ ، ص ٩٣ ودفتر ١٤٣ ، ص ٢٩١ ، دار المحفوظات بالقلعة ، محفظة ٨ ، حجة ٦٦٨ ، المحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٢٢٦ ، ص ٣٧٧ ، وكذلك :

Archives de la guerre. Vincennes : Archives de l'Expédition d'Egypte, B 644, 14 mai 1800.

(١٩) G. Baer, *Egyptian Guilds in Modern Times*, 1965, p. 63.

* كان قبول عضو جديد باحدى الطوائف الحرفية يتم على مراحل تبدأ كل مرحلة بحفل معين : ١ – حفل الالتحام ويتم عند انضمام الصبى الى الطائفة وفى ختامه يصبح الطفل صبيا لدى الأسطى . ٢ – حفل العهد وفيه يلقى الاسطى أسئلة يجيب عليها صبيه ثم يلقى عليه بعض النصائح ثم يتلو عليه القسم . ٣ – حفل الشد وفيه يدخل العامل سياج الطائفة ويصبح صنايعى أو مشدود وعند نهايته يناشد الطالب الحشد بأن يطلبوا من الشيخ أن يستجيب الشيخ لطلبه ويقبله عضوا بالطائفة، بعد قراءة الفاتحة الكبيرة ثم يتوضأ ويصلى ثم يعقد فى حزامه أربع عقد : واحدة لكبيره هو ، وواحدة لكبير كبيره (الجد) ، وثالثة للطائفة والرابعة لامام العلوم على بن أبى طالب . ٤ – حفل الاذن وبعده . يحصل الصنايعى على ترخيص بمزاولة تعليم الحرفة ويصبح بذلك أسطى . ثم تقام حفلات شد أخرى يترقى بعدها فى راتب الطائفة هى مرتبة البيشرويش ، مرتبة النقيب الثانى أو الوسطانى ، مرحلة النقيب أو النقيب الكبير وأخيرا مرتبة الشيخ .

أنظر : رءوف عباس ، الحركة العمالية فى مصر من ١٨٩٩ الى ١٩٥٢ ، ص ٢٤ – ٢٦ ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ (المترجم) .

** هكذا فى النص ، لكن النص لم يوضح من هو على ، ولا ما هو المقصود بـ « بعد على » وهل يعنى ذلك الترتيب الزمنى أم ان « على » هذا كان رئيسا لرئيس رؤساء الطوائف ، والمرجح ان المقصود هو الامام على بن أبى طالب راجع ما سبق ذكره عن حفل الشد . (المترجم)

(٢٠) هذا المخطوط محفوظ بمكتبة جوته (برقم ٩٠٣) وقد درسه ج . باير فى كتابه عن طوائف الحرف المصرية (ص ص ٢ ، ٣) .

(٢١) عن الفترة ، انظر دائرة المعارف الاسلامية (طبعة ثانية) مقالات : Cl. Cahen, II, 983-987. ومقالات (Fr. Taeschner, II, 987-991).

(٢٢) انظر مخطوطا آخر يتحدث عن موضوع الفتوة ، وهو محفوظ بالمثل فى مكتبة جوته برقم ٩٠٦ وكذلك ثلاثة مخطوطات بدار الكتب باريس B.N. وتحمل كلها اسم : كتاب الفتوة (Fonds arabe, 1375, 1376 et 1377). وقد نبه اليها وقام بدراستها ماسينيون Massignon . وكل هذه الكتب ، شأنها شأن مخطوط مكتبة جوته رقم ٩٠٣ تعود فيما يبدو الى القرن ١٧ .

(٢٣) مخطوط مكتبة جوته رقم ٩٠٦ ، ص ٣٣ ، كتاب الفتوة ، دار الكتب B.N. بباريس ص ص ٧٦– ١٣٧٧ .

(٢٤) ايفليا جلبى :

Narrative of Travels (Translation of Hammer), London, 1834, II, 216.

(٢٥) دار المحفوظات ، حجة رقم ٤٩٠ ، المحفظة غير مرقمة ، ١٤ يونية ١٨٠٠ .

(٢٦) على باشا (الخطط حـ ١ ، ص ١٠١) ، ج . باير ص ص ٦٠ ، ٦٣ .

(٢٧) عن الحدك انظر :

Gibb and Bowen, *Islamic Society*, I, 282, 291.

وكذلك :

Mantran, *Istanbul*, 368-371 ; G. Baer, *Egyptian Guilds*, 107.

وفى وثائق الارشيف المصرى ، يبدو ان كلمة خلو مرادفة لكلمة جدك وكانت الكلمتان تستخدمان بالتناوب مع اضطرارزيادة استخدام كلمة خلو .

(٢٨) المحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٨٥ ، ص ٤٨٥ ، (١٦٩٢) ، دفتر ٨٦ ، ص ٩٨ ، (١٦٩٩) .

(٢٩) Chabral, *Essai sur les moeurs*, 515.

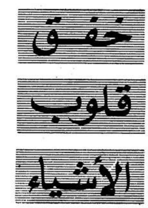
وانظر كذلك :

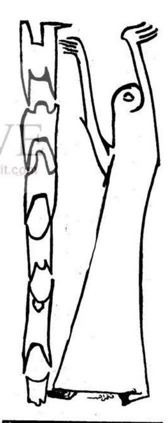
G. Baer, *Egyptian Guilds*, 43, No. 121.

(٣٠) المحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٨٥ ، ص ٤٨٥ . وكان المهترباشى هو رئيس فرقة الموسيقى التى كان يعين من أفرادها ستة او سبعة أشخاص للعزف فى كل أوجاق ، وفى كل حصن (قلعة) ، وعند كل بك له حارسان (طوبجيان – طوبجى) . أنظر :

S.J. Shaw, *Ottoman Egypt*, 200.

(٣١) احمد شلبى ، ١٢٧ .





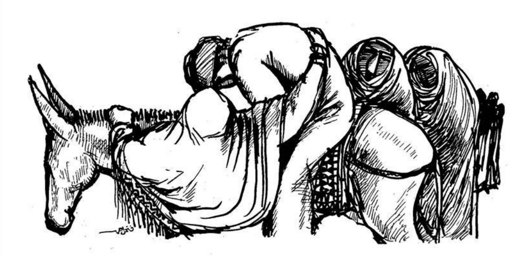
بقلم : عبد الحكيم قاسم

لا يسألون لماذا تبقى سكك الذاهبين مخوفة بالمحاذير والمهاوى .. ، فقط لا يخرجون ، ومثل جراء الكلبة تتداخل الدور وتتضام قلقة متململة ساعية الى مركز الكومة ، وعند أقدام الحيطان يقبع الناس حلقات متراكبة الأفخاذ والركب والأكتاف والرؤوس ، يدفنون وسط دوائر المجالس ذبالات الضحكات وكسر الكلام .

ولا يسألون لم تبق الآفة قدرا محلقا مع النسمات على شواشى الشجيرات ، أو منبعثا من طين الأرض ديدانا سوداء الرؤوس زاحفة مجتاحة تسقط تحت أقدامها اللينة أوراق النوارات الغضة .. ، ويمسكون بين أيديهم سنابل عيدان الذرة التى كبست على بياضها الناصع الغض حشرات « المن » السوداء المتكالبة الدؤوبة .. ، يتأملونها صامتين .. ، يلقونها بعيدا ، وتبقى العيدان أجسادا قائمة عقيمة لا تلد على جوانبها الكيزان .

لا يسألون لم تذبل الخدود المتوردة الريانة ، لم تخور وتضوى السواعد الحافلة بالمروة ، لم تجف الصدور وتتهدل ، لم تفعم العيون بالمذلة الصفراء ، لماذا المرض .. والهرم .. والموت ، لا يسألون ، يتلفتون الى الجوانب خوفا ، فثمة عيون ائعلة محدقة بالاكتمال والسلامة ، مقبلة منقضة ، ينظرون جامدين ، ويتسلل الابهام الى نويات الخلايا بللورات ميكروسكوبية من البرد .

يعلمون أن النهار وضح موقوت وافتضاح عارض ، وفى رائعة الظهيرة تبقى العتمة فى الزوايا والشقوق وقيعان العقول يقينا باردا مغمض العينين بأن الليل قادم .. الليل قادم .. هرما أعمى ثقيل الأقدام يدوس على الخفق الرازح ،



على زفرات حرى يصاعدها صدر الأرض الشرقة، وتتدافع أكداس العتامة فى الحارات متزاحمة رمادية مبهورة الأنفاس، وتتكفىء الغرف المصمته على الظلمة الحالكة ، وخلف آماقى مكبوسة بسكون قابض تتفجر نوافير ضوء باغتة ، وتعربد رؤى مفزعة ، تفرقع ـ متباعدة ـ قرقعات تسقط مكتومة ، صرخات تودد منبترة ، تتراكم أصداء خرساء تتكفىء عليها الحيطان كنساء سود الثياب كتومات حزانى .

وفى الصبح يجدون الخرس ما يزال ، معلقا على الحيطان ، تبرق به عيون الأبراص فى السقف، توشوش به شراشف الجنادب فى الشقوق، قابع مستكين متكوم فى عيون البهائم ، متلو معقود فى عجائب الشرانق والقواقع ، يتقلهم العماء ينوءون بالسر ، يتذللون بالأدعية والتعاويذ والآيات ، يفنون رجفة القلب ، الوحشة القدورة الآخذة بخناق الأشواق ، يحدبون على الأشياء ، ينادون البهائم بالأسماء والتدليل ، يقربون الكلاب ، ويحذرونها اذا ما جن الليل وصحت فى عيونها المظان المرعبة ، على أنهم يقولون ـ فى رجاء ـ أنها طيبة لا تؤذى الخلق ، بل أنهم يقولون عن العظاة أنها تسقى الموتى فى حبس القبر ، واذا يمشى الطفل على السكة يلقى حفرة صغيرة كأنها القمع ، سويت من التراب الناعم كأنما صنعتها يد بارعة فى حجم رأس الابرة ، ينكفىء الطفل عليها ، ويظل يخبط بكفيه حواليها خبطات متوالية لطيفة وهو يهمس بتركيز وانصراف تامين .

يا غزالة امبوكى امبوكى

أنا آمك وأبوكى

يظل هكذا حتى تخرج له الغزالة من مركز حفرتها حشرة صغيرة رمادية متربة ، يفرح بها الطفل فرحة لا حدود لها ، يضعها فى بسطة كفة يكلمها ، فهو يعرف ماتاها وطلسمها .

يحدبون على الأشياء ، يودعونها بسطات الأكف ، يتأملونها دهشين ، شغوفين حريصين ، ودعات .. حبات عقيق .. ثمرات صغيرة صلبة جلبت من بلاد بعيدة .. أحجبة حررها وطواها ناس عارفون ، .. يحبونها ، يتحسسونها برفق، يضمون عليها الجوانح تمائم ورقى ، وأبدا لا يكسرون تميمة ولا يفضون حجابا ، فان لهذه الأشياء قلوبا تخفق ، واذا تضمها اليك يمشى دفئها كالأمان فى عروقك ، وان فى طيات الأحجبة لكلمات لا ينى همسها يترسل خافتا لا يسمعه الناس لكنه يسرب الى قلوب الخلائق .. كيف يكسر انسان تميمة أو يبقر بطن حجاب .

ويحبون سيدى سليم ، اشتروا لكسوة ضريحه جوخا أخضر ، واستقدموا لحياكة الكساء منجدا نحيلا يضع على عينيه نظارة ذات اطار معدنى أبيض ، من ساعة ما رأوه هابوه ، صحبوه الى الضريح ، جلس أمامه متقرفصا ، يقيس القماش بأسطوانة طويلة نحيلة من الخشب تنتهى من الطرفين بكرتين لطيفتين ، ثم امسك بالمقص وطلب أن يأكل حماما ، وأن يصنع له شاى ، وأن يذاب فى الشاى الأفيون ، وهم محدقون به خائفون ، يسمعون صوت المقص يقد القماش ، يلبون ما يشاء مسرعين .

لكن الضريح اكتسى فى النهاية ثوبا أخضر قشيبا ، تهللوا فرحا ، أسرعوا الى الدور ، أحضروا كل تمائمهم ، كل ما يملكون من شىء

غريب دقيق لامع لطيف ، يناولونه للرجـــل ، والرجل يزين كساء الضريح ، يخيط عليه تهاويل الاهلة والأغصان والأوراق وحروف الكلمات ،

ومن فوقه اقام عمامة كبيرة خضراء .. فـرح الناس وتدافعوا يلمسون الشيخ ، يدخلونه فى قلوبهم يصخبون بفرحة لقاء مبهمة عارمة .

ـ يا سيدى سليم .. يا سيدى سليم .

قنديله المدلى من سقف القبة يسقط ضوءه على الحيطان البيض ، يتلون بلون الكساء ، يبرق فى عيون الحلى ، يطل من الشبابيك ساهرا فى جوف الليل ، يصنع أنسا متأرجحا على الأرض المحيطة بالمقام ، فى قلوب النـــاس الذين ناموا محتضنين أمانا قريرا لابدا جنب قلوبهم .

ويهتفون باسم سيدى سليم اذ يفرحـون بالوليد ، أو بالفصيل ، أو بوفرة المحصـول ، ويهمسون بالاسم فى وجه المخاوف فى قيعـان الدور ، وحينما يعبرون محاذرين على الأعتاب ، وهم يخوضون عتامة الليل تنوشهم وتجـذب أطراف ثيابهم الأوهام والهواجس .

وتستنجد المرأة باسمه مرعوبة من لحظـة بالغة الغمق والاجتياح وهى ملصقة بالحائط فى ركن مكبوس بالظلمة ، يهرس جسدها جسـد عضلى يفح بأنفاسـه كالكير ، وكفاه المديدان يمزقان لحم جنبيهـا ، وهى مفرجة الساقين مهيضة تهوى فى غموض غريب ماله قرار .

ويهمس باسمه لص الليل الواقف على حـافة حقل الذرة مرتجفا ، يتأمل العيـدان التى يقتم اخضرارها ويسمر من العتامة ، وتقف سـاكنة مثقلة بالكيزان منتظرة كفتيات ثقيـلات الأثداء يقفن جامدات متدليـات الأذرع فى انتظار ذكر سوف ينقض مغتصبا بكارة لم تمس .. ، يهمس اللص باسم سيدى سليم حتى تسكن نفسه ، ثم ينقض على الكيزان يكسرها عن عيدانها بالتذاذ ولهفة ، يملأ زكيبته ويفر بها الى داره ، يلقيهـا على الأرض زافرا مرتاحا مبتسما مناديا سيدى سليم بود وألفة .

كلهم يحبون الشيخ ويؤثرون عنـه حكاية تأخذ بمجامع القلوب حينما تحكى فى الليالى .. اذ كان ثمة فى الزمان الموغل فى البعد ليلة انشقت عن صراخ « عبد الله » ، انغرس الصراخ فى القلوب المضغوطة تحت جثوم الظلام ، تفجرت اليقظـة مستوفزة فى القيعـان ، والصراخ يتطاير فوق أسطح الدور كحراب يتقاذفها عمالقة غير مرئيين ، والأشباح السوداء تهرول فى عتامـة الدروب مبهورة الانفاس ، هـــراوات ونفوس تتلاطم عشوائية ، شعلات اللمبات تذبها ذيول الريح ، يتدفقون على عبد الله .

وعبد الله منتصب وسط جرن تتكدس فيه أكوام السباخ وتحدق به البيوت الطينية القميئة عملاق هائل مكبل بالأغلال ، يرفع يديه يخطب الجمع الزائط من حوله تصـلصل الجنـازير والسلاسل ، وتسقط على وجهة ظلال متراقصة تهول وجها غريبا واســع العينين دقيق الأنف رقيق الشفتين .

ـ دوسكم على الأرض دى حرام .. تحتها مقام سيدى سليم .

الجمع الصاخب الزائط الصارخ المتشاحن غير الفاهم شيئا على الاطلاق يتراجع مجفـلا مرعوبا ويحل عليه سكون كسكون الجبـانات ويبقى صوت عبد الله مجلجلا وحده بالكلام .

يحكى كيف انه نام متوضئا مكبلا ، وكيف أن سيدى سليم جاءه فى الليل ، يعاتبه بأكثر الكلمات وخزا فى القلب « .. تردمون مقامى باكوام السباخ .. وانا قطب وقتكم .. الى رقادكم بالليل .. وعلى عينى صحوكم بالنهار .. ولو شئت لضربت عليـكم الخوف والجوع .. الا تتفكرون » .

ويرفع عبد الله فأسه لأعلى ويهوى بهـا على الأرض يحفر ويحفر ، والناس يتزاحمون يضربون الأرض يحفرون ويحفرون حتى انبجست رائحة الطيب كأنما أزيح الغطاء عن صندوق العطار ، وصلصلت الفأس تصطك بعظام الشيخ وارتفع الصراخ المجنون .

ويحـكون كيف طهر الجرن من الروث والسباخ ، وكيف صار حرما لمقام الشيخ الشامخ وسـط الدور الطينية القميئة ، يحكون ويحكون لكنك كنت تسمع أروع الحكايا من المعلم عمـر البنـاء .

يرحمه الله ، كان رجلا طيبا ، واسع العينين صغير الأنف والفم مثل صورة « سعد اليتيم » المعلقة فى دكان الحلاق ، وكان جسده قميئا شائه التكوين ، محدودب منكفىء الى الأمام ، جذعه نصف دائرة مركوزة على استقامة ساقيه كأنه علامة استفهام ، ربما من انكبابه الذى لا ينقطع على رص قوالب الطوب فى بناء الجدران ، لكنـه هو على أى حال ـ بتكوينه الاستفهامى هذا ـ حيرة دائرة على قدميها بين الدور ، مغرم بالنساء الى درجة الجنون الصامت الساهم المحـدق بعينين واسعتين مليئتين بالقهر والانتظار .. ، والنساء كلفات به الى درجة الضحـك المقهقة المجلجل الذى يدفع الدماء حارة الى الخدود .

وهو طول النهار يعمل بيديه ، يكسر الطوبات بالقدوم ، يتناول الطين من القصعة بالمالج ، يسويها فى مكانها بميزان الخيط والثقل ، يعلى جدران عشاش الدواجن وأخنان الارانب وخزائن اللبن والخبز على الأسطح ، ويقبى حنيات الأفران باكتمال واستواء مرهف جميل ، ولا ينقطع عن التطلع الى المرأة صاحبة الشغل بعينيه الواسعتين ويحكى لها بصوته الهامس الدافىء الحنون عن كل شىء ، ويسمع منها عن كل شىء .

يسمع منها عن كيد جاراتها ، عن هم معاشها عن أوجاعها وجلافة زوجها عن أسرارها المطوية المكتومة .. وهو يقول لها عن الدنيا ـ فقد دار كثيرا ـ ويقول لها عن الرجال فقد خبرهم ، ويقول لها حتى عن الطبيخ والحلاب ـ فهو عارف كبير ـ وحينما تقهقه ضاحكة وتتورد خدودها ينظر اليها لا تتحرك شفتاه ، انما تفصح عيناه عن مسرة خرساء عميقة .

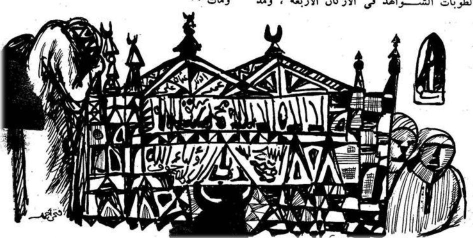
لكن المعلم عمر البناء يكون أروع ما يكون عندما يحكى عن مقام سيدى سليم ،عندما يؤكد بصوته الهامس ـ تأكيدا لا يرده أحد عليه مهما بلغت وقاحته وقسوة قلبه ـ ان جده هو الذى بنى المقام ، وأن أهل البلد ـ اذ استقر عزمهم على تشييده ـ نادوه وأحاطوا به صامتين، وأنه وقف بينهم فى ثوب البناء تتساقط عنه قشر الطين الجاف ، والخيط متكور فى جيب جلبابه ... ويحكى كيف أنه أشار ، من هنا سيكون الباب ومن هنا الشبابيك .. وكيف قال أن ستكون قبة عالية باذن الله .

ويفصل المعلم عمر البناء الكلام عن وضع الطوبات الشواهد فى الأركان الأربعة ، ومد الخيطان من بداية المدماك الاول ،وارتفاع الجدران رويدا رويدا حتى فتحة الباب ، ثم استواء الشبابيك ، أطلال عن الجهات الثلاث على الضريح . وحينما يصل الى القبة يخفت صوته تماما حتى لا تكاد تسمع الا ترديد أنفاس .. اذ تنتهى الأركان الأربعة بطوبات تميل زاحفة الى الداخل مائلة متساندة كاسرة حدة زواياها ، صانعة على هامة الجدران دائرة تستقر فوقها دورات المداميك واحدة وراء الاخرى متفرطحة ، ثم تزداد انبعاجا صانعة صحن القبة ، ثم تعود دورات المداميك تضيق وتضيق ، تتقبى ، تتقارب ، تتضام حتى تلتقى عند حلمة القبة .. عندئذ رشق جد المعلم عمر البناء فى حلمة القبة قائم الهلال .

وعند هذه الكلمة من حكايته تماما تسكن كل نأمة فى بدنه ، وتجمد مقلتاه فى محجريهما ويجمد من حوله رعبا ، يظنون أن هذه الكلمة سوف تخرج من فمه ، يساورهم هذا الخاطر كل مرة دون استثناء ، وفى كل مرة يعود رويدا رويدا الى سيرته المعتادة ، لكن ثمة يقين داخلى كامن بأنه فى مرة من المرات سوف يصمت عند هذه الكلمة ولن يزيد .

وقد كان ، وانكفأ من حوله عليه يتحسسونه مذعورين ، وهو متشلع الاطراف ساكن شاخص البصر ، حملوه الى داره على حمارة مشت تتدفع ، تسنده امرأة ، وخلفه ثلة نساء مطرقات والرجال على البعد ينظرون محوقلين .

وقبالة المقام نبضت فى الجسد المحمول رجفة، أوقفوا الحمارة ، تطلع عمر البناء الى القبة مليا ثم أغمض عينيه وسقطت رأسه على صدره ومات ..



مجموعات ١٩٦٩ القصصية

بقلم : صبري حافظ

اذا كانت مجموعات عام ١٩٦٨ القصصية (١) قد ابتعدت كثيرا عن روح وطبيعة اللحظة الحضارية التى عاشتها مصر فى العام التالى للنكسة ، وبدت وكأنها تتكلم لغة غريبة على لغة اللحظة وتتقصى هموما غير همومها ٠ فان مجموعات عام ١٩٦٩ القصصية استطاعت أن تستوعب الى حد كبير هموم ما بعد الهزيمة ٠ وأن تكون صدورا حقيقيا عن تلك الانعطافة الكبيرة التى انتابت الحياة فى بلادنا غب النكسة ، صحيح أن مجموعات عام ١٩٦٩ القصصية تضم بين دفتيها على أحسن تقدير قصص عام ١٩٦٧ القصيرة أو حتى قصص ١٩٦٨ ٠ غير أن هذه المجموعات برغم ذلك استطاعت أن تقترب كثيرا من روح اللحظة والهموم القومية التى عاشتها مصر فى عام صدور هذه المجموعات ٠ وأن تحمل فى تضاعيفها ملامح ذلك التغير الكبير الذى اعترى منطلقات الرؤى والتفكير ، والذى اهتزت له الكثير من الرواسى الشامخات ، وتبدلت تحت ضوئه الوهاج الكثير من الثوابت والمتغيرات ٠ ذلك لأن الفاصل العميق بين ما قبل يونيو ١٩٦٧ وما بعده ٠ والذى بدت معه أقاصيص مجموعات ١٩٦٨ والتى كتبت قبل يونيو ذاك وكأنها تتكلم لغة غريبة وتتقصى هموما مترفة ٠ هذا الفاصل العميق قد اختفى أو كاد من أفق السنوات الثلاث التى أعقبت هذا التاريخ الكئيب ٠ وضمت هذه السنوات أحاسيس مشتركة ورؤى متقاربة ٠ متباينة بحق عما قبلها ولكنها متشابهة فيما بينها الى حد كبير ٠ بصورة نستطيع معها القول بأن هذه السنوات القليلة قد خلقت لها ــ وسط دوامة عاصفة من الانفعالات والأحداث والرؤى وبسبب هذه الدوامة ذاتها ــ شخصيتها المستقلة وملامحها الفريدة وتنعكس هذه الشخصية المتمايزة أول ما تنعكس على أدب هذه السنوات وفنها ٠

ومن ينظر بتمعن فى مجموعات عام ١٩٦٩ القصصية ، وفى الكم الوفير من الاقاصيص المتناثرة الذى نشرته الصحف والمجلات طوال هذا العام المنصرم يلمس وطأة هذه الشخصية عليها ويستطيع أن يتعرف على ملاحها من خلال تقصيه للرؤى التى طرحتها والموضوعات التى تناولتها هذه الاقاصيص ٠ بدأ من نبرة الرفض العالية حتى النغمة الهادئة الرصينة التى استطاعت أن تستوعب الملامح الجديدة للحظة ، مرورا بذلك الميل الواضح الى العنف والدماء ، وبذلك الاحساس المرير بالمهانة وتحقير الذات ، وبتلك الرغبة ــ الخطابية أحيانا ــ الى درء عار الهزيمة عن النفس الى درجة التنصل من مسئولياتها ، وبهذا التقديس الواضح لأعمال البطولة والمقاومة والفداء ، وغير ذلك من التنويعات المختلفة التى استطاعت الاقصوصة المصرية من خلال استيعاب الشخصية المتمايزة لهذه السنوات الثلاثة التى أعقبت النكسة والتعبير عن مختلف تذبذباتها المنحصرة بين أعلى درجات التهور واليأس وأرسخ درجات التعقل والاتزان ٠ وبالرغم من أهمية الاقاصيص العديدة المتناثرة فى الصحف والمجلات فى ابراز شتى هذه التنويعات ، فاننا لن نستطيع الاعتماد عليها هنا لتبعثرها الشديد فى مختلف الصحف والمجلات المصرية والعربية على حد سواء ٠ ومن ثم سنكتفى فى هذه الدراسة بالمجموعات القصصية وان كانت أحدث قصصها قد كتبت فى أواخر عام ١٩٦٨ أو أوائل عام ١٩٦٩ على أحسن الفروض ٠ ونرصد من خلال هذه الدراسة مدى اقتراب هذه المجموعات من جوهر هذه اللحظة السياسية بطبيعتها المتمايزة ومدى توفيقها فى تناول قضاياها ٠

وأهم مجموعات عام ١٩٦٩ القصصية هى (تحت المظلة) لنجيب محفوظ و (النداهة) ليوسف ادريس و (الزحام) ليوسف الشارونى و (النساء لهن أسنان بيضاء) لاحسان

---

(١) راجع دراستنا عن مجموعات ١٩٦٨ المجلة ، مارس ١٩٦٩

عبد القدوس و (أحزان حزيران) لسليمان فياض و (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) لجمال الغيطاني و (غرباء) لمحمد حافظ رجب و (سقوط رجل جاد) لضياء الشرقاوي • ونسفر الملامح الخاصة لشخصية سنوات ما بعد يونيو عن نفسها من خلال هذه المجموعات الثمانية بدرجات متفاوتة فبينما تسيطر هذه الشخصية تماما بانفعالاتها المتباينة على مجموعتي سليمان فياض وجمال الغيطاني لا تطل الا بشكل واهن لا يكاد يبين من مجموعتي محمد حافظ رجب وضياء الشرقاوي • بينما تتبدى هذه الملامح بصورة مغايرة ومن خلال منطلقات مختلفة من مجموعات نجيب محفوظ ويوسف ادريس ويوسف الشاروني واحسان عبد القدوس • وحتى نتعرف على منطلق كل كاتب في تناول هذه الشخصية ومدى اقترابه من جوهرها علينا أن نتريث قليلا عند كل مجموعة من هذه المجموعات الثمانية التي تقدم كل منها بعض ملامح هذه الشخصية والتي تكتمل من خلالها مجتمعة صورتها • ولنبدأ بمجموعة نجيب محفوظ (تحت المظلة) (٢) •

تضم (تحت المظلة) المجموعة القصصية الخامسة لنجيب محفوظ خمس أقاصيص وخمس مسرحيات قصيرة بالاضافة الى أقصوصة طويلة كتبها عم ١٩٦٣ هي (ثلاثة أيام في اليمن) • وتهمنا — هنا بالطبع — الأقاصيص الخمسة (٣) وهي (تحت المظلة) و (النوم) و (الظلام) و (الوجه الآخر) و (الحادي خطف الطبق) دون الاقصوصة الطويلة التي تعود الى فترة زمنية سابقة ، والتي كان مكانها في الواقع مجموعته الثالثة (بيت سيء السمعة) عام ١٩٦٥ • وان كان مجرد نشرها في هذه المجموعة بعد احتجابها عن النشر لسنوات عديدة يلمس برفق واحدة من ملامح سنوات ما بعد يونيو بميلها الواضح الى اعادة النظر والمراجعة لمقاييس المرحلة السابقة وقضاياها • وقد حرص نجيب محفوظ، ولأول مرة في تاريخه الادبي ، على أن يؤكد لنا فى ظهور الغلاف الداخلي لمجموعته أن هذه الاقاصيص قد كتبت عقب النكسة ، وعلى وجه التحديد في الشهور الثلاثة الاخيرة من عام ١٩٦٧ — من أكتوبر الى ديسمبر — والحقيقة أن نجيبا قد استطاع بهذا التأكيد — الجديد عليه — أن يصيب عصفورين في وقت واحد • فقد حدد تاريخ كتابة قصصه من جهة، بينما دفعنا من جهة أخرى تحت مظلة هذه الشهور الكئيبة بكل ما تتركه في النفس من معاني وذكريات صحيح أنه يدفعنا تحت هذه المظلة بصورة فنية أكثر عمقا وشفافية من خلال هذا العالم الاقصوصي الغريب على عالم نجيب محفوظ الهادىء العاقل المتزن وخاصة فى مجموعات اقاصيصه السابقة مثل (دنيا الله) ١٩٦٣ و (بيت سيء السمعة) ١٩٦٥ و (خمارة القط الاسود) ١٩٦٨ لكن ذكر التاريخ بهذه الصورة كان بمثابة التمهيد الذي ينبه فيه الكاتب قارءه الى أشياء قد تغيب عنه •

ومنذ القصة الاولى في المجموعة يدفع بنا نجيب محفوظ الى قبضة ذلك العالم الاقصوصي الغريب في نسيجه وتفاصيله عن العالم الذي ألفناه منه •• عالم الأشياء المنطقة والانفعالات الهادئة والابنية الفنية التقليدية • وان كان برغم غرابته البادية تلك شديد الالتصاق بجوهر الرؤية الفكرية لنجيب محفوظ وبالمنهج الفني الاثير لديه • ويلتصق هذا العالم الاقصوصي الغريب بجوهر الرؤية الفكرية لكاتبه لأنه في الواقع امتداد لاخلاصه لضمير اللحظة السياسي ولصدوره الدائم عنها • فهو فنان يستمد الهامه من منابع سياسية بالدرجة الاولى • ويحاول من خلال تقصيه الفني للابعاد السياسية للحظة التي يتناولها أن يستشرف مستقبلها • ويلتصق هذا العالم الاقصوصي الجديد أيضا بالمنهج الفني الاثير لدى كاتبه في بنا الاقصوصة • ذلك المنهج الذي يؤثر الانطلاق من الفكرة التي يكونها الفنان ، بصورة شاملة عن واقع اللحظة التي يصدر عنها ، ثم يحاول أن يكسو هذه الفكرة بلحم الوقائع والأحداث لكنه برغم هذا الانتماء الواضح لرؤية نجيب محفوظ ومنهجه الفني ما زال غريبا على العالم الاقصوصي الذي تعرفنا عليه في مجموعاته السابقة • ليس فقط لاكتظاظ هذا العالم بالأحداث الغريبة غير المعقولة وغير المنطقة • ولكن أيضا لانتمائه الى نوع خاص من الفنتازيا التي يمكن أن نسميها بالفنازيا الذهنية ان جاز التعبير ، لأنها تنهض على أسس عقلية وعلى عدد من المجازات المحسوبة • ولامتلائه بالعنف والدماء وبالشخصيات المهزومة والمحيطة • ولاختلاله وتجرده من الضوء والامان ومن أبسط المواضعات الانسانية المألوفة وتشوشه ولاحساس انسانه الواضح بفقدان الدور بل وبالدونية في بعض الاحيان • لكل هذه السمات وغيرها نحس بغرابة العالم الذي تقدمه اقاصيص (تحت المظلة) الخمسة عن العالم الاقصوصي الذي ألفناه من نجيب محفوظ في مجموعاته

(٢) صدرت عن مكتبة مصر ١٩٦٩ •

(٣) سبق أن تناولنا المسرحيات الخمس في دراسة (مسرح ما بعد يونيو) المسرح ، ديسمبر ١٩٦٩ •

السابقة • وترتوى هذه الغرابة من ذلك التباين الحاد بين اللحظة السياسية والحضارية التى صدرت عنها هذه الاقاصيص الخمسة • وبين اللحظة التى استلهم منها نجيب مجموعاته السابقة •

ويؤكد هذا التباين التصاق نجيب محفوظ العميق بضمير اللحظة السياسى واحساسه الحاد بالشخصية الجديدة لسنوات ما بعد يونيو وهى لما تزل بعد فى دور التكوين • فمنذ القصة الاولى (تحت المظلة) نحس بملامح هذه الشخصية الجديدة وهى تنبض تحت جلد الاحداث الغريبة غير المعقولة التى تقدمها القصة • هذه الأحداث التى يختلط فيها الواقع بالخيال •• الحقيقة بالحلم •• الرمز بالمجاز • والتى يسيطر عليها مناخ من اللامعقول • وتبدأ القصة بلص مطارد •• لكن المطاردة ما تلبث أو تتسع وتستحيل الى مجموعة من الأعمال اللامفهومة • فالشرطى الذى يقع المشهد تحت عينيه لا يحرك ساكنا ،والمطاردة تتحول أمامه الى معركة حامية تكاد تودى بحياة اللص وتجهز عليها •• لكنها تكف فجأة حينما يتحـــول اللص الى خطيب ، ويتحـــــول مطاردوه وضاربوه الى سامعين • فى هـــذه اللحظة تقتحم المشهد سيارتان فى مطاردة جنونية ما تلبث أن تنتهى بدمارهما معا • وبرغم الدمار والدم والصراخ لا يتحرك أحد ، لا القابعون تحت المظلة إتقاء المطر ولا المستمعون الى خطبة اللص الذى أخذ فجأة ـ وبرغم المطر ـ يخلع ملابسه قطعة قطعة حتى تجرد عاريا ثم أخذ يرقص كما ولدته أمه فى رشاقة محترف دفعت مطارديـــه الى التصفيق له ثم الانخراط فى رقص هســـتيرى معه • وفى أثناء هذه الرقصة يخرج من العمارة المواجهة رجل وامرأة •• يخرجان بعد صفير من الرجل واستجابة من المرأة المتأهبة للنداء •وبجوار السيارتين المحطمتين ، وجثث الآدمى الذى زحف من تحتهما محاولا النجاة ثم سقط ميتا ، خلعا ملابسهما حتى تعريا تماما ، ثم استلقت المرأة على الأرض طارحة رأسها فوق جثة القتيل المنكفىء على وجهه• ثم ركع الرجل الى جانبها وأخذ يمارس الحب معها • بينما تواصل الرقص وصمت الشرطى وانهمار المطر •

ثم استقبل الطريق حياة جديدة • مجموعة من البدو ومجموعة من السياح ومجموعة من عمال البناء • فنصب البدو خيامهم وربطوا الى أسوار البيوت جمالهم • وأخذ السياح يستطلعون المكان بنهم ويلتقطون الصور دون مبالاة بتلك الاحداث اللا معقولة التى تدور فيه • بينما شيد عمال البناء قبرا وسريرا حجريا وسط الشارع واستخرجوا الجثث من تحت حطام السيارتين ووضعوهـــا فوق السرير الحجرى وغطوها بالملاءات • وتحولوا الى العاشـــقين فحملوهما معا وهما لا ينفصلان وأودعوهما القبر أحياء ثم سدوا فوهته وأهالوا عليها التراب ثم ظهر رجل ، لم يعرف أحد من أين أتى ، وتربع فوق القبر وهو يرتدى روب القضاء ويتلو نصا كأنما ينطق بحكم • ولم يميز كلامه أحد اذ غطى عليه التصفيق وضوضاء الاصوات بشتى اللغات والمطر ، بينما اشتعلت عدة معارك فى محيط البدو وأخرى فى مواقع الســـياح وثالثة بين البدو والخواجات ، وأقبل كثـرون حول القبر وراحوا يمارسون الحب عرايا بجوار هيكل الجنس الموءود ، وطارت رأس مجتثة ما زال الدم يقطر من عنقها المذبوح ، وقامت مطاردة جـديدة انضم لها عدد كبير من المشاركين فى هذه المشاهد الغريبة • عند هذه اللحظة لم يستطع القابعـون تحت المظلة تحمل ما يجرى أمامهم أو حتى تفسيره فاستنجد أحدهم بالشرطى يطلب تدخله وتفسيره ولكنه يفاجأ ـ استمرارا لمواصلة اللامعقول لفعاليته فى هذه الحياة الغريبة ـ بالشرطى وهـــو يحاكم الواقفين تحت المظلة •• ويقذف فى وجوههـم بأسئلته الرهيبة •• ما شأنكم ؟ •• لماذا تنتظرون هنا ؟ •• أين بطاقاتكم ؟ •• ماذا وراء اجتماعكم؟ •• وحينما يجيب أحدهم•• لايعرف أحدنا الآخر يصرخ الشرطى فى وجهه « كذبة لم تعد تجدى » ••ثم يتراجع الى الوراء••ويسدد نحوهم بندقيته الرسمية ويطلق •• حتى أرداهم جميعا جثثـــا هامدة •

بهذه النهاية التى تتسق مع المنطق العام للقصة تنتهى (تحت المظلة) لتترك قارئها فى دهشـة بالغة تصدمه ذهنيا برغم اللغة التى وقفت حائـلا بين وصول صدمة تلك الاحداث المذهلة الى وجدان القارىء • فقد كانت اللغة على درجة كبيرة من التقليدية والتحديد الذى لا يتوافق بأى حـــال مع الطبيعة الشعرية لتلك الفنتازيا الدامية • ولا يساهم فى توسيع أفق أحداثها الكابوســـية أو تنويع دلالاتها • تترك القارىء فى دهشـــة حقيقية من ذلك العالم المكتظ بعشرات الاشياء غير المنطقية • حيث أصبح اللا منطق قاعـــدة الحياة فيه • وحيث فقـــد البشر فيه ذلك الحق الانسانى البسيط •• حق الدهشة والاستهجان• فعندما حاول الواقفون تحت المظلة اعلان دهشتهم وتشوفهم الى تفسير مقنع لتلك الاحداث المذهلة •• أدينوا وقتلوا •• والحقيقة أنهم كانوا يحملون دينونتهم فى ذواتهم النخرة منذ البداية • فقـــد

تركوا تلك الأحداث تتنامى أمـــام أعينهم دون المسارعة الى المشاركة فى ايقافها أو حتى فض مغاليق غموضها • واكتفوا بموقف المشاهد السلبى العاجز الذى لا يضطلع بأى دور ولا يجترح أى مبادرة • فقد اشتعلت المعارك وانتهكت الاحاسيس وسقط الضحايا دون أن يحرك أى منهم ساكنا •• اللهم الا اكتفاء بعضهم بتلك التعليقـــات الساذجة أو التفسيرات العقيمة الخرساء •

وتتضمن القصة فى تناولها لهذا الموقف أكثر من مستوى واحد للمعنى • فهى لا تشير لفقـدان انسانها حق الدهشة ولديمونته فحسب • ولكنها تومىء أيضا الى امتلاء العالم بعشرات الاحداث الغريبة والى سيطرة المنطق المغلوط على مواضعاته والى غياب الفعالية من قبضة انسانه العاجز عن ايقاف الجرائم التى تحدث تحت عينيـــه • والى مشاركة هذا الانسان برغمه فى كل ما يدور حوله حتى ولو كان شديد العزوف عن هذه المشاركة مكتفيا منها بالمشاهدة السلبية •• وتقدم القصة كل هذه المستويات من المعنى برغم تقليدية اللغة وجفافها لسببين أساسيين • أولهما انهـا كانت أكثر الاقاصيص الخمسة ابتعادا عن استخـــدام الفنتازيا كمجاز أو كتكأة تعلق عليهـــا رؤاها أو تومىء من خلالها الى أشـــياء وأحداث خارج العمل الفنى ، بل كانت الفنتازيا فيما هى التكوين الفنى والموضوعى ، الرؤيا والحدث الذى يتضمنها معا • وثانيهما أنها اعتمدت فى بنائها على المونتاج الذى تعمق كل شريحة من شرائحه نقمة الشرائح الأخرى وتلقى عليها الظلال ، وتحقق كل الشرائح مجتمعة ، ومن خلال نوع من التتابع الكيفى ــ لا السببى أو المنطقى ــ الهدف العام للقصـــة •• الصدمة والمعنى •• الموقف والكابوس •

وعلى نفس هذا اللحن الاساسى الذى تقـــدمه (تحت المظلة) تعزف كل من (الظلام)و (النوم) تنويعات مختلفة •• ففى (الظلام) نلتقى بمجموعة أخرى من الواقفين تحت المظلة الســـادرين فى اللامبالاة والعزلة •• من هؤلاء الذين فقـــدوا الدور وجردوا من أبسط الحقوق الانسانية فى صورة المجتمعين فى (الظلام) حول حلقة المخـــدر فى عزبة النخل ، ونعيش معهم والمعلم الذى يجمع المتناقضات ويؤاخى بين الاعداء يجردهم من كل شيء •• يجردهم من الضوء ثم يسلبهم الهوية • الضوء والهوية فى هذه القصة رمزان •• أو قل دلالتين تحملهما القصة الكثير من المعانى • فبعد المخدر أو معه إستطاع المعلم أن يحرم رعيته من الضوء ومن أى محاوله للاجهـــاز على الظلمة ، باستيلائه على علب ثقابهـــم وولاعاتهـــم وكل ما يستطيعون به تبديد الظلام ، وكشف حقيقة هذا المعلم والاعيبه • ثم جردهم بعد ذلك من بطاقاتهم الشخصية بعد أن خدرهم بخلطة غريبة من ابتكاره سيترتب عليها فقدانهم للذاكرة •• ثم فقدانهم بعدها لكل ما يمت لانسانيتهم بصلة •• وهم يستحقون فقدان الذاكرة لأنهم لم يستطيعوا ان يفعلوا بذاكرتهم شيئا •• ويستأهلون فقدان الانسانية لأنهم لم يحترموا انســـانيتهم فى هذا العالم الملىء بالقيم المهدرة ، وبالمؤامرات الخسيسة • واستسلموا لحالة القتل البطىء لكل ما هو حى وخير فى نفوسهم والتى استطاع المعلم أن ينسج شباكها حولهم وأن يحكمها بصورة يستحيل معها على أى منهم الافلات • ولا غرو فكل خيط من خيوط هذه الشباك هم الذين ساهموا فى احكام صناعته دون أن يشعروا •

أما (النوم) فانها تختار لنا واحدا من الواقفين تحت المظلة وتركز عليه الضوء •• لتعمق ادانتـــه من جهة ، ولتطرح لنا مأساته بشكل أكثر عمقـــا وتفصيلا من جهة أخرى • فقد كان بطل القصـــة يحب المولدة ولكنه شغل عن تعهد هذه العـــاطفة الانسانية الوليدة ورعايتها بجلسات تحضـــير الأرواح ، وهى نوع آخر من المخدر الذى أفقـــد به المعلم رعاياه ذواتهم •• وقد خدرته هـــذه الجلسات بالفعل حتى عجز عن انقاذ المولدة حينما أجهز عليها شاب صغير بالقرب من مجلسه ،وحتى عجز عن سماع صرخة استنجادها به ومناداتهـــا اياه باسمه وهو يغط فى نومه بالكازينو بالقرب من تمثال نوذا •• بينما هى تعـــدو نحوه •• وتصرخ باسمه دونما جدوى • وبعد الحادثة تدور قصته على كل الألسن •• انه مدان من الجمـــع •• مدان منذ تبددت صرختها باسمه فى الهواء • مدان منذ شغل عن حبيبته بجلسات تحضير الأرواح ثم منعه النوم من انقاذها من براثن مراهق مأفون « انه فى الواقع مطارد ، مجرم •• انه مسئول عن الاستغاثة الضائعة لا مفر • » وبين المســـئولية الفادحة والعجز عن الاضطلاع بها تقع أحداث هذه القصة • لتعمق مسئولية انسانها عن كل مايدور فى عالمه •• ولتكشف لنا مدى غفلته •• وكيف تتسرب حياته من بين أصابعـــه دون أن يدرى ، فيفقدها موقعا اثر موقع •• يفقد حبيبته وسعادته التى طالمـــا بحث عنهـــا فى دروب مســـدودة ، ثم يفقد احترام الآخرين له • وتطـــارده الادانة حتى يتمنى فى نهاية القصة نوما طويلا •• طويلا بلا نهاية •

اذا كانت (النوم) هي و (الظلام) تقدمان صورا أخرى للواقفين تحت المظلة ، فان (الوجه الآخر) وكذلك (الحاوى خطف الطبق) تقدمان تنويعات جديدة على عالم الأحداث العاصفة التي أذهلت الواقفين تحت المظلة وأودت بحياتهم معا . ففي (الوجه الآخر) نلمس صراعا جنونيا بين شقيقين أو بالاحرى بين سبيلين في الحياة .. صراعا ما يلبث أو يزلزل حياة صديقهما الذى شهد تفاصيل الصراع والذى كان لكل منهما - برغم تناقض مسليكهما - مكان عزيز في نفسه ولا يملك الصديق إزاء هذا الصراع الجنونى غير الهرب . فيدفن همومه في الالوان والرسم والاصغاء الى أصوات الاشباح ، بعد أن كاد الاصغاء الى أصوات البشر وتصرفاتهم أن يودى به . أما في (الحاوى خطف الطبق) فاننا نلمس دهشة صبى على أبواب الادراك والمسئولية من أحداث هذا العالم الملىء بالعنف ، وضياعه في متاهاته .. دهشته أمام تلك الأسئلة المتعاقبة الغريبة التى يقذفها العالم في وجهه في أول تجاربه لممارسة الدور فيه . أسئلة عديدة وغريبة ما تلبث أن تفقده فاعليته وبراءته معا . وتقذف به بين براثن أحداث لا ترحم .. تدفعه الى مشاهدة مضاجعة جنسية فاضحة ثم مشاهدة جريمة قتل بشعة .. ثم الضياع بعدهما في الحوارى والأزقة بعد أن فقد ثقته بالجميع ، واشتعل حنينا الى أمه .. بكل ما تمثله الأم من راحة وفهم وأمان .

***

اذا كانت تجربة نجيب محفوظ قد اقتصرت في تعبيرها عن شخصية سنوات ما بعد النكسة وهمومها على ابراز ذلك التناقض الحاد بين الاحداث العاصفة والموقف السلبى ازاءها . فان تجربة يوسف ادريس حاولت أن تتقصى رقعة أوسع وأن تتعرف على عدد أكبر من الروافد التى بلورت شخصية هذه السنوات وخاصة في الاقاصيص التى كتبها يوسف ادريس عقب النكسة .. ففى (النداهة) (٤) قصتان قديمتان كتبتا قبل عام ١٩٦٧ هما (ما خفى أعظم) و (معجزة العصر) وان كانتا برغم ذلك غير مقطوعتى الصلة بالعالم الجديد الذى تصوغه المجموعة وبالرؤى المدهشة التى تطرحها . أما الاقاصيص الباقية وهى (النداهة) و (مسحوق الهمس) و (المرتبة المقعرة) و (النقطة) و (العملية الكبرى) و (دستور يا سيدة) فانها تصوغ لنا بدرجات متفاوتة

- تتراوح بين الاعجاز الفنى المبهر في (العملية الكبرى) والتناول العقلى المباشر في (المرتبة المقعرة) - رؤية يوسف ادريس الفنية والفكرية لهذه السنوات الثلاثة .. وخاصة اذا ما أضفنا اليها الأقصوصتين اللتين حالت بعض الظروف دون ظهورهما في هذه المجموعة وهما (الخدعة) - نشرت بجريدة (الاهرام) - و (حمال الكراسى) - نشرت في (المجلة) - فمن خلال هذه الأقاصيص الثمانية يقدم لنا يوسف ادريس تصوره الفنى والفكرى للعوامل والروافد التى ساهمت في تشكيل ملامح اللحظة التى صدر عنها وفى بلورة شخصيتها . وهو لا يقدم هذا التصور من خلال تناول مباشر ، أو شبه مباشر ، لقضايا اللحظة . ولكنه يقسره على أن يسفر عن نفسه من خلال تناوله لبعض القضايا والهموم التى تبدو للوهلة الاولى بعيدة كل البعد عن هذا الموضوع الرئيسى الرازح . فمن حدة انشغال الفنان بقضايا اللحظة وهمومها يتشكل منهجه الفنى الذى ينأى به عن معالجة هذه القضايا في صيغة مباشرة ، ويدفعه الى الابتعاد عنها . لكنه ما يلبث أن يجد نفسه وهو جد بعيد عنها ، واقع في قبضتها من جديد .

ففى (العملية الكبرى) وهى واحدة من أكثر الاقاصيص رقة وشاعرية نلمس هذه الظاهرة بوضوح . فبينما يبدو في المستوى الخارجى من المعنى وكأن القصة قصة هذه العملية الجراحية المحددة ، بكل ما أحاط بها من مشاكل وملابسات نحن في مستوى آخر من المعنى وكأن القصة قصة وجودنا كله . وكأن العملية التى أجهزت على حياة قديمة وولدت من خلالها بذور حياة جديدة هى التجسيد الفنى لتلك المحنة الكبيرة التى زلزلت حياتنا كلها . ولا يعنى هذا أنها قصة رمزية بالمعنى التقليدى للكلمة . فهى أبعد ما يكون عن هذا ، لأنها تقدم القصتين بدرجة كبيرة من العمق والشفافية . بل وتحتوى على امتداد الخط الطويل بينهما على عدد آخر من القصص أو مستويات أخرى من المعنى . وتثير من خلال هذه المستويات المتعددة مجموعة كبيرة من القضايا والرؤى . فالتجريد عند يوسف ادريس في هذه القصة لا يسفر عن وجهه من خلال المعادلات العقلية كما هى الحال عند نجيب محفوظ . ولكن من خلال الايغال في الحسية . والتركيز على جزئيات التجربة تركيزا يستقطر منها أكبر عدد من الايحاءات والرؤى . وبقدر نجاح الفنان في تعمق جنبات تجربته وفى لمس أوتارها الدفينة يتحقق نجاحه في الايماء بالمقولات الكلية التى يريد اثارتها

(٤) صدرت في سلسلة روايات الهلال سبتمبر ١٩٦٩ .

أو تقديم تصوره لها . فالصورة الشاملة للواقع تتحقق بكليتها في كل جزئية من جزئياته . وما على الفنان الا أن يحسن اختيار الجزئية الأكثر دلالة من غيرها من الجزئيات والأكثر بلورة للسمات والملامح الجوهرية ، ثم يتقصى الأبعاد المختلفة لهذه الجزئية حتى تبوح تحت يديه بكل يمور به وجدان اللحظة التي يصدر عنها .

وهذا بالفعل ما أنجزه يوسف ادريس في قصته الرائعة (العملية الكبرى) .. تلك القصة التي تحمل في ثناياها كل الملامح الحضارية للحظة التي ولدت فيها وتحافظ في نفس الوقت على قيمتها الانسانية لعمل فني يستطيع أن يمارس فعاليته وتأثيره في وجدان المتلقي أثناء وبعد تبدل اللحظة التي صدر عنها . وهذا ما يميزها عن كثير من القصصي التي تفقد قيمتها بمرور اللحظة التي عبرت عنها . تلك القصصي التي تكتسب جزءا كبيرا من قيمتها من توهج الظروف أو الأحداث التي حاولت أن تعبر عنها أو حدة احساسها ببعض جوانبها الخارجية . وبصورة أخرى تلك القصص التي تكتسب أهميتها من الاحالة المجازية الى أشياء في الخارج وليس من صلابها منطقها الداخلي . (العملية الكبرى)ليست واحدة من هذه القصصي لأن قيمتها الفنية والانسانية والحضارية تنبع من داخلها ، لا من قدرتها على الاحالة الى مواضعات أو أحداث في خارجها . فهي ليست قصة اللحظة الزمنية المحددة بقدر كونها قصة انسانية هذه اللحظة وجوهرها القادر على ممارسة فعاليته خارج آنية اللحظة المحددة . فهذه القصة تتضمن عدة مستويات من المعنى وتثير عددا كبيرا من القضايا الانسانية الهامة . حتى ولو نظر اليها على أنها مجرد معالجة فنية لحدث واقعي . فعلى هذا المستوى نحس ببشاعة الخديعة التي يعيشها بطلها الدكتور عبد الرءوف بعد أن فجع في مثله الأعلى .ووئدت تحت عينيه،كل الاحلام التي عقدها وكل الأحاسيس التي انبثقت في داخله عندما انتقل الى العمل بقسم الجراحة ، ووجد نفسه فيه وعثر على هدفه وبغيته . تلك الاحاسيس التي انتشلته من قبضة اللامبالاة والميوعة والضياع والملل وغيرها من الأحاسيس القاتلة المهزومة . فبعد أن تجمع الامل والحلم والهدف حول هذا الفرع من فروع الطب الذي كاد بطلنا يزهد في فروعه كلها وفي الحياة معها .. بعد أن شدت حياته الى الجراحة . وبعد أن تبلورت كل طقوس الجراحة وسحرها وفعاليتها الباترة في شخص الدكتور أدهم رئيس قسم الجراحة .. بعد أن تحدد الهدف ودنت الثمار حتى لمستها الانامل.. بعد هذا ومعه أخذت تتخلق عملية شديدة التعقيد .. شقها الاول التقمص وشقها الثاني الاستقطاب فبعد أن تجسد الامل والحلم بالنسبة لعبد الرءوف في شخص الدكتور أدهم شفيق والجراحة . بدأت شخصية الدكتور أدهم تستقطب عبد الرءوف وتتسرب الى أعماقه بوعيءودونما وعي .. بمهاراتها الجراحية المشهودة . بتسلطها وحزمها وأعتدادها بجملها القصيرة الباسرة وثقتها المطلقة في قدراتها وأخذ عبد الرءوف بمساعدة عوامل عديدة يتعهدها الدكتور أدهم دون أن يدرى يتقمص هو الآخر بتلقائية شخصية الدكتور أدهم ليصبح صورة مصغرة منه . وعثرت حياته على معناها وبدأت تمارس فعاليتها وتنمو مع نمو هذه الفعالية شخصية الدكتور أدهم فيها . حتى كانت لحظة التقوض والمكاشفة .

وتجسد لنا القصة لحظة الانهيار تلك .. انهيار المثل والاسطورة ، واحساس عبد ارلءوف بأنهراح ضحية خدعة شيطانية كبيرة . لأنها تبدأ بعد أن أصبح الدكتور أدهم « لا يزاول الجراحة لشفاء الآخرين بقدر ما أصبح يزاولها لفنالجراحة نفسه . ليضيف الى أمجاده فيها مجدا جديدا . ويصل الى أرقام قياسية لعدد ما أجراه منعمليات وحبذا لو استطاع أن يجرى هنا في مصر عملية لم يسبقه اليها جراح آخر . ويتيه بعرض ما قام به في المؤتمرات ويتلذذ وهو يقرؤها منشورة في مجلات الجراحة في أوروبا وأمريكا . ولا أحد باستطاعته أن يستغرب هذا أو يلومه. فقد توصل الى مكانة أصبح فيها هو الجراحة . وما يقوم به ليس مجرد تطبيق وانما هو تجارب يضيف بها الى العلم والى تراث البشر . ولا ضير أن يفعل هذا لمجد ذاتي يناله » .. تبدأ أحداث قصتنا بعد أن توحد الشخص والفعل والغاية في كيان الدكتور أدهم . وبعد أن فقدت الجراحة لديه وظيفتها الانسانية الحقة . لتجسد لنا العواقب الوخيمة لهذا الانحراف الكبير عن جوهر الاشياء بعد أن تحولت المهنة الانسانية الى شيء مغاير ، بعد أن أصبحت الوسيلة غاية تبرر اللجوء الى كل الوسائل مهما كانت مكيافيليتها . كلما مضينا في القصة كلما تجسدت لنا كل هذه الامور . وكلما أحسسنا بأن الانحراف ليس كامنا في شخص الدكتور أدهم وحده باعتباره رئيسالقسم والمسئول عن كل شيء فيه .. ولكن الفساد مستشر في كل أنحاء القسم .. في معمل الامراض حيث ترك الاخصائيمجهره ومضى الى الادارة يسعى وراء تسوية حالته . في تلك الاخطاء الصغيرة

العديدة التى صاغ تجمعها وتراكمهـا تفاصيل المأساة .. فصيلة الدم التى لم تحدد .. الاحتمالات التى لم توضع فى الحسبان .. غياب خوط الجراحة الحريرية ذات السمك المطلوب .. كون الأبر أصغر مما ينبغى .. وصلات الشرايين المفتقدة .. عشرات الاخطاء المتناهية الصغرأخذت تتجمع لتضع خطأ البداية الصغير تحت مجهر اليكترونى يكشفه لعيون عبد الرءوف الغافلة .. فينحسر الانبهار ويغيض الايمان اليقينى ، وتطل الخدعة برأسها مبالغة عملاقة . ويحس أن « الخطأ ممتد وبادىء من اللحظة التى قرر الدكتور ادهم فيها أن يحيل عملية الاستكشاف الى عملية استئصال كبرى ، بل الخطأ .. هكذا يدرك عبد الرءوف الآن يمتد الى أبعد .. الى ذلك اليوم الذى أصبحت فيه الجراحة عند أستاذه تزاول من أجل الجراحة ، وأصبحت العمليات وأصحابها ، وهم غالبا من الفقراء الذين بلا حول ميدانا لاثبات القدرة والاستاذية » وأصبح الاساتذة عاجزين عن ابداء رأى أو معارضة تصرف .. وأمام هذه الاكتشافات المتلاحقة .. الارتجال والفساد والانحراف عن الجوهر .. وفى حضرة الموت الذى ينتفض فى جسد السيدة المسجاة بعد العملية الفاشلة التى انفجر فيها الأورطى وتعثرت عمليات ترتيقه .. لا يملك عبد الرءوف سوى الهرب .. « وكالفار الذى أطبقت عليه المصيدة مضى بكل ما يملك من قدرة على الهرب يستنجد بالخيال ، وبأحداث اليوم ، وبانشراح وجسدها الفائر ليدفن فيه كل همه وخديعته » وليدفع بالتصاقه به وذوبانه فيه عن نفسه الموت .. الموت الذى ينطلق حوله مع الهواء من كل موقع فى حجرة العمليات التى يتردد فيها خوار السيدة المشروخ وهى تغالب الموت والخديعة .. يدفع عن نفسه الموت المادى والموت المعنوى .. يدفعهما عنه بكل ما يملك من قوة ، بكل طاقة الحياة فيه .. وانشراح هى الاخرى تدفع معه هذا الموت الراغب فى استلاب الحياة من أعماق الجميع.

بهذه النهاية ينتصر ادريس للحياة ، ويقدم فهما عميقا لعدد كبير من القضايا التى تطرحها هذه القصة القصيدة من خلال ذلك الحوار الجدلى الخلاق بين الموت والحياة .. بين الحلم والواقع .. بين الاسطورة والحقيقة .. بين القديم والجديد .. بين الشموخ المنحرف وأجنة التسلط التى يتعهدها ويبهرها بغروره الحقيقى والكاذب معا .. بصورة تكتسب معها شخصيات القصة الرئيسية ادهم وعبد الرءوف وانشراح التى لم تمنح نفسها لعبد الرءوف الا بعد ماتيقنت من سقوط الغشاوة عن عينيه .. والسيدة الطيبة المريضة مسرح هذه الاحداث وضحيتها دلالات عديدة . وقبل أن أنهى حديثى عن هذه القصة التى لا ينفد الحديث حولها أحب أن أشير الى أن فى القصة أكثر من مستوى واحد للمعنى . وان كنت قد ركزت على فكرتى الخديعة والموت فى مواجهتهما للحياة فان هذا لايعنى أن هاتين القضيتين هما كل ما تدور حولهما القصة . ولكن ثمة عدد آخر من القضايا الاخرى .. كقضية الترابط العضوى بين المناخ الحضارى المسيطر والسلوك أو النموذج الانسانى السائد .. المناخ الذى يسيطر على المستشفى كله والسلوك الذى يسود تصرفات أدهم واستجابات الآخرين ازاءها .. سواء أكانت هذه الاستجابات هى ثقة السيدة المريضة التى أسلمتهم نفسها متوهمة أن باستطاعة اهتمامهم الكاذب المبالغ فيه أن يقضى على علتها . أو سلوك مساعديه الذين يمنعون الاحتجاج حتى من أن يرتسم على قسمات وجوههم وهم يشهدون عملية الاستكشاف وقد تحولت الى عملية استئصال كبرى .. هذه واحدة أخرى من القضايا التى يمكن أن نستخلصها من هذه القصة .. وهى واحدة من قضايا عديدة لا نريد أن نستسلم لاغراءاتها حتى نتمكن من الانتقال الى غيرها من الاقاصيص.

بنفس المنهج يقدم لنا يوسف ادريس تجربة الانتظار الطويل فى (النقطة) تجربة الحلم والامل .. تلك التجربة الانسانية العامة القادرة على الاحتفاظ بفعاليتها وتأثيرها طالما كانت هناك حياة وطالما وجد انسان له صبوات وآمال .. والمكثفة فى نفس الوقت لأهم الاحاسيس المبثوثة فى رحم اللحظة التى تصدر عنها . أحاسيس السنوات الثلاث التى استحالت بأكملها الى لحظة انتظار طويلة باهظة . والتى حافظ الانسان فيها برغم ثقل هذه اللحظة وفداحتها على انسانيته وعلى الخيوط التى تصله بالشىء المنتظر .. بالنقطة التى لا بد ستظهر ولا بد تستحيل الى شرطة ثم الى خط طويل بل لا نهاية لطوله .. هذا الانسان القادر بملحميه معجزة على التماسك والانتظار والأمل وسط هذا المناخ الرازح المثقل بالحزن والقتامة هو التجسيد الفنى لعبد الرءوف بعد ما تيقظ من هول العملية الداهمة وبعد ما دفع بالحياة عن نفسه الموت والحزن والهزيمة . فالانسان فى عالم يوسف ادريس هو المعجزة الكبرى . معجزة هذا العصر وكل العصور . لأنه القادر على اجتياز كل العقبات وعلى التغلب على جميع عوامل القهر والهزيمة . هذا الانسان الذى يبدو للوهلة الاولى وكأنه لعبة طريفة فى مهب

رياح عاصفة ٠ أو كائن ضعيف لا حول له ولا قوة ٠ هو القادر وحده على اجتراح المعجزة فى (معجزة العصر) تلك القصيدة الرقيقة التى تمجد الانسان وتتغنى بطاقاته الهائلة ٠ فبطلها (النص نص) بامكانياته الخارقة ليس الا صورة مصغرة للطاقة الانسانية الكبيرة فى عبقريتها وجموحها وعذابها معا ٠ تلك الطاقة الانسانية الكبيرة التى تواجهنا مرة أخرى فى (مسحوق الهمس) حيث نشعر بقدرة الانسان الكبيرة على استنبات بذور الحياة وتعهدها فى أقسى الظروف وأجدبها ٠ فقد تمكن بطلها من أن يهيىء لنفسه وسط جحيم السجن والحرمان فردوسه الخاص فى صوره هذه الفردوس الوهمية التى استطاع أن يخلقها من خيالاته وكأنه يكرر من جديد أسطورة الخلق الاولى ٠٠ خلق حواء من ضلع آدم ٠٠ لكنه هنا خلق من نوع مرير ٠٠ فقد خلقت فردوس من حرمان بطلنا ومن فقدانه لحريته ومن رغباته المحبطة وأمنياته المسفوحة وانسانيته المهدرة ٠ من كل هذا خلق بطل القصة فردوسه الحلمى الاكثر حقيقة من أى فردوس حقيقى ٠ لأنه الفردوس الذى عثر فيه على حريته داخل أعتى القيود على الحرية ٠ وعثر فيه على انسانيته وسط أشد الظروف لا انسانية ٠

هذا الانسان الذى عرفناه فى (النقطة) و (مسحوق الهمس) و (معجزة العصر) هو انسان يوسف ادريس الاثير فى هذه المجموعة الانسان الذى تصرخ حياته وتصرفاته بكلمة همنجواى الخالدة ، قد يمكن سحق الانسان ولكن هزيمته غير ممكنة ، الانسان الذى يعلو على أقسى الظروف ويدفع عن نفسه الموت على الدوام ٠ غير أن هذا لا يعنى أن يوسف ادريس يقدم لنا نوعا جديدا من (السوبرمان) أو الانسان الاعلى ٠ ولكنه يكشف عن معجزة العصر داخل الانسان العادى البسيط ٠٠ انسان الحياة اليومية فى بطولته ومجالدته وعظمته ٠ ومن ثم فانه يقدم لنا البطل الى جانب الوغد والجانى الى جوار الضحية فى هذا الانسان ٠٠ ففى (النداهة) و (دستور يا سيدة) نجد الفنان وقد خاض بالجنس مغامرة خصبة فى الاعماق البشرية ٠ مغامرة تمنح تجربة الجنس عنده مجموعة من الدلالات الحضارية العميقة ٠ فاذا كان الجنس فى (العملية الكبرى) سبيل الانسان الى درء الموت وقهر الخديعة ٠ فانه يكتسب فى (النداهة) بعدا آخر ٠ عندما يتوحد مع نداء الحضارة وقد أصبح قدرا لافكاك منه ٠ وكأنه نداء النداهة الشهير الذى لا تستطيع منه فتحية فكاكا ٠ لأنه فى الحقيقة نداء الحياة ذاتها بعرامتها وتدفقها وصخبها ، بحلوها ومرها معا فهو النداء والفدية والضريبة ٠ فبعد أن لانت فتحية أو بالأحرى استجابت لهذا النداء الخافت الملحاح ولدت فى داخلها شخصية جديدة ٠٠ شخصية قادرة على التحدى وعلى « العودة من جديد الى مصر ٠٠ بارادتها هذه المرة وليس أبدا تلبية لهتاف هاتف أو نداء نداهه» ٠ أما فى «دستور يا سيدة» فاننا نعثر على نفس اللحن وهو يعزف على آلة جديدة وبنغمة قرار مغايرة وكأنه تريد أن تقول لنا ، أن نداء الحياة الذى ينتصر فى (النداهة) بهذه الصورة المرة وبهذا القدر الكبير من الضحايا ٠ ما يلبث أن يترك وراءه مرة أخرى نوعا جديدا من الضحايا فى شخص تلك السيدة التى حاولت أن تعب من الحياة بنهم فردتها الحياة عن النبع بعدما أذاقتها رشفة من رحيقه العذب ٠٠ لأنها لم ترد النبع الا بعد فوات الاوان ٠

***

ننتقل بعد هذه الرحلة السريعة مع انسان يوسف ادريس الى عالم يوسف الشارونى فى مجموعته الأخيرة (الزحام)(٥) و(الزحام) هى المجموعة الثالثة للشارونى بعد مجموعتيه (العشاق الخمسة) ١٩٥٤ و (رسالة الى امرأة) ١٩٦٠ ٠٠ وتضم هذه المجموعة تسع أقاصيص واحدى عشر أقصوصة قصيرة أو قصصية تحت عنوان (قصص فى دقائق) وهى مجموعة من اللقطات السريعة التى يتصيد فيها الكاتب بعض المفارقات الساخرة الى جانب اللوحة الوصفية المعنونة (يوم فى الخريف) ٠٠ ويمتد النطاق الزمنى لهذه الاعمال المتعددة فيشمل فترة زمنية طويلة تحتوى رحلة الشارونى مع القصة منذ بداياتها المبكرة حتى الآن ٠٠ ففى المجموعة أعمال تعود الى أواخر الأربعينات مثل (العودة الى المنفى) ١٩٤٨ و (يوم فى الخريف) ١٩٤٩ بينما تعود أحدث قصصها (لمحات من حياة موجود عبد الموجود) الى يوليو ١٩٦٩ ٠ وتقع بقية القصص على هذا الخط الزمنى الذى يضم أكثر من عشرين عاما ٠ والواقع أن ثمة عددا كبيرا من أقاصيص هذه المجموعة يؤكد تاريخ كتابتها أن مكانها الطبيعى هو أى من المجموعتين السابقتين ٠ فقد كان لابد لـ٠٠ (الحذاء) و (السمسار) و (العودة من المنفى) و (يوم فى الخريف) أن تظهر فى المجموعة

(٥) نشرتها دار الآداب ، بيروت اغسطس ١٩٦٩ ٠

الأولى • بينما كان المكان الطبيعي لـ •• (عملة زائفة) هو المجموعة الثانية • أما القصص التي تنتمي بحق الى هذه المجموعة فقليلة الى حد كبير ، حيث لا تتجاوز الاقاصيص الاربعة الاولى وهي (الزحام) و (نظرية في الجلدة الفاسدة ؟ و (لمحات من حياة موجود عبد الموجود) و (اللحم والسكين) •• فهذه الاقاصيص وحدها هي التي تشكل اضافة حقيقية الى عالم يوسف الشاروني والى مغامرته التعبيرية مع الأقصوصة•

فاذا كانت الاقاصيص التي سقطت من المجموعتين السابقتين تحمل بصمات منهجه الاثير القديم في (العشاق الخمسة) ممزوجا بأصداء الفهم الشائع للواقعية الاشتراكية في الخمسينات والذي نلمسه واضحا في (شربات ؟ و (الحذاء) و (عملة زائفة) و (السمسار) متمثلا في النبرة العالية المرتوية من نظرة أحادية الجانب ، وفي تلك الحتمية الميكانيكية الصارمة التي تحكم مجريات الامور في القصة •• وربما كانت هذه المسحة من الواقعية الساذجة هي التي دفعت الشاروني الى تنحية هذه الاقاصيص عن مجموعتيه السابقتين •• ولا أدرى اذا ما كان شح انتاجه في المرحلة الاخيرة هو الذي دفعه الى ضمها الى هذه المجموعة (كمالة عدد) بعد أن نحاها عن مجموعتيه السابقتين ؟ •• أم أنه أراد أن يثبت لنا أنه قد خاض غمار الواقعية الاشتراكية في الخمسينات وان لم ينخرط في مدرستها ؟ •• أقول اذا كانت هذه الاقاصيص القديمة تحمل بصمات يوسف القديم فاننا نلمس في الاقاصيص الاربعة الجديدة اقتحاما مقتدرا لعدد من القضايا والآفاق المجهولة • ونخوض معه فيها تجربة هامة مع اللغة تبلغ ذروتها في أحدث قصص المجموعة (اللمحات) حيث تستعمل الجناس والطباق بمنهج شعرى حساس للغاية • وحيث يقوم الايقاع والموسيقى في الجملة بدور بنائي كبير • يصبح معه ايقاع الجملة وموسيقاها جزءا من محتوى القصة وليس مجرد وعاء خارجي لها • فالجمل المرتبكة الصياغة المتكررة الحروف الضاغطة على المعنى حتى يلتف فيها ويتعوج ليست مجرد القالب اللغوى الذى يصب فيه الكاتب موضوعه ولكنها جزء أساسى من بنية هذا الموضوع ذاته • فحينما يقول موجود عبد الموجود « لكن بماذا عساى أعترف • هل أعترف بأني لست واثقا على وجه يقيني أبدا بما أعترف ؟ » أو عندما يقول «وتوقع شر يوشك أن يقع ولا يقع ولكنه سيقع ؟ » عندما نقرأ مثل هذه الجمل المرتبكة التي تتشابك فيها الكلمات وتتعثر نحس باللغة وقد أصبحت جزءا جوهريا من بنية العمل الفني ذاته ومن وحدة التأثير العامة التي تنهض عليها القصة ،وفعالية مشاركة في صياغتها • نحس باستاطيقا (جمال) هذه اللغة الخاصة برغم تفككها وضعفها اذا ما نظر اليها معزولة عن سياقها وعن مناخ القصة العام • هذه اللغة القلقة المتعثرة التي تدور دائخة حول محاور من الفاظ تتكرر بايقاع مضطرب لا تعكس حالة الاضطراب التي يعيشها البطل • فهذه وظيفة أدنى في سلم النضج والرقى من حيث الصياغة اللغوية • حيث تكون اللغة مرآة تعكس لافعالية تشارك في البناء •• أقول لا تعكس الحالة بل تشارك في بنائها وفي تشكيلها بصورة ناضجة • وهذا أيضا ما يحدث في (الزحام) • حيث اللغة منضغطة تتابع حروفها الصائتة في تلاحق مزدحم تنمحى فيه الزوائد ويكثر فيه التقديم والتأخير فقد اعترتها فوضى الزحام وصخبه • بينما ترق هذه اللغة وتشف وتنساب في ليونة عندما يعود بطل (الزحام) الى ذكريات طفولته الاولى بريفها الفسيح وشمسها الساطعة • ثم تتابع لاهثة متصاعدة الخطو سريعة الايقاع في لحظات المكاشفة والنشوة الجنسية الحبيسة وهى تنفجر مدمدمة في رحلة ملتاعة من ابهام الكليات الى أدق تفاصيل الجزئيات •

وهذا الاهتمام الحساس باللغة والتوظيف الناضج لها ، أحد العلامات الهامة على أن يوسف الشاروني يتعهد دائما وباستمرار هذا البناء العظيم في داخله • فكاتبنا بناء من طراز فريد • لا تفلت من قلمه كلمة ولا لمحة الا بعد أن يثقلها بالدلالات وبعد أن يوظفها في اثراء المستويات المتعددة من المعنى في عمله الفني • ولا يتريث لدى جزئية دون أن يكون لهذا التريث قيمته البنائية الكبيرة •• وفي القصص الاربعة الجديدة في هذه المجموعة يواصل الشاروني مغامرته مع البناء والتجديد ، تلك المغامرة التي اقتحم آفاقها في وقت مبكر للغاية بالنسبة لتاريخ الاقصوصة العربية والتي استمر في تعهدها والاخلاص لها لوقت طويل • ولمغامرة الشاروني مع التجديد طعمها الفريد والاصيل • لأنها ليست بمواكبة لموجة سائدة كما هي الحال لدى الآخرين ولكنها وليدة معاناة مبكرة خصبة مع الشكل والمحتوى بصورة تجعلها رافدا أساسيا من الروافد التي ساهمت في بلورة تيارات الحداثة التي هبت على وجه الاقصوصية في الستينات •

يواصل يوسف الشاروني مغامرته مع البناء والتجديد في هذه الاقاصيص الأربعة . فنحس (باللحم والسكين) وقد استحالت الى صياغة عصرية لأسطورة قابيل . تتحول فيها الام الى تجسيد عصرى لصورة المسيح الفادى . وان اثقلتها بعض الهندسة البنائية حينما نجد أن ذبح الثور قرب نهايتها هو المقدمة الواشية بحتمية مصرع الخلاف والاجهاز عليه ، بينما يخوض في (نظرية في الجلدة الفاسدة) غمار السيطرة على أعنة الثرثرة اليومية المألوفة وقيادتها في مسارب وعرة تسفر من خلالها عن طبيعة الواقع والشخصية في آن . ولا يكتفى بهذه السيطرة المقتدرة على أعنة ثرثرته بل يصر بمهارة فائقة على تشذيبها حتى تستحيل الى نظرية ذات مقدمات وبراهين ونتائج . ويعتمد في (الزحام) على الخطوط والبدايات المتوازية . وعلى مونتاج شعرى شديد الحساسية تذوب فيه المسافة الفاصلة بين الازمنة .. وبين الكليات والجزئيات .. وبين الذات والموضوع .. وبين كل مكونات العقدة الاوديبية بصورتها المركبة ، حيث تدور لعبة خطيرة تتبادل فيها الشخصيات المراكز وتتكثف عبرها الهموم وتتزاحم أما (لمحات من حياة موجود عبد الموجود) فانها تقدم لنا ذروة مغامرته مع الشكل والموضوع .. حيث تخفى ببساطتها المتناهية بناء جدليا شديد التعقيد . وحتى نتعرف على هذا البناء الخصيب يلزمنا التريث قليلا عند هذه القصة السامقة الرائعة .

تبدأ (لمحات من حياة موجود عبد الموجود) بتلك الافتتاحية الثلاثية التى تلخص كلماتها المركزة عوالم فلسفية كاملة .. دون أن تنأى بذلك عن الموضوع الرئيسى للقصة .. وتتكون هذه الافتتاحية من ثلاث جمل أولاها « البدء : في البدء كان الخوف كل شيء به كان وبغيره لم يكن شيء مما كان . هذا كان في البدء » وتلف هذه الجملة الاولى بصياغتها الانجيلية القصة كلها بجو لاهوتى يرين عليه مناخ من القدرية التى ينتصب فيها الخوف الها لهذا العصر العاصف الكئيب . حيث يعيد الفنان صياغة مفتتح الاصحاح الاول لأنجيل يوحنا مستبدلا الخوف بالكلمة .. « في البدء كان الكلمة والكلمة كان عند الله وكان الكلمة الله . هذا كان في البدء عند الله . كل شيء به كان وبغيره لم يكن شيء مما كان » فنحس بهذه الصياغة الجديدة وقد عمدت الخوف وكرسته هاديا للناس بدلا من قبس الحقيقة . وما علينا بعد ذلك آلا أن نكمل الآية« فيه كانت الحيوة والحيوة كانت نور الناس والنور يضيء في الظلمة والظلمة لم تدركه »وأن نسلم لهذا الخوف كل حياتنا بعدما أصبح دليلا عليها وشارة . عند ذلك تصل الى الجملة الثانية .. الى الكوجيتو الديكارتى المقلوب الذى أصبح شارة «الوجود : أنا خائف اذن أنا موجود » هنا يخيل الينا أننا خرجنا من رداء اللاهوت الى مشارف العقلانية لكننا ما نلبث أن نحس باننا واهمين لأن هذا الكوجيتو المقلوب لا يمنح الوجود الا بعد أن يستلب جوهر الوجود . حيث لم يكتسب الانسان احساسه بكينونته من فكرة ومن تحققه ولكم من ضياعه في مهاد الخوف وغوصه في رماله الناعمة .. عند ذلك تتعقد القضية وتكتسب طابعا جدليا عنيفا يلقى بنا بين يدى هيجيل في الجملة الثالثة « تلاقى المتناقضات خوفى يطمئننى .. يحميني » حيث يسبل الخوف على انساننا رداء الحماية ويصبح الوجه الآخر للاستنامة الى الدعة والامان لأنه يتحول الى القوقعة التى يتوارى في داخلها انساننا الهلامى أو الصدفة التى تحميه من مخاطر هذا العالم العاصف الكئيب .

بعد هذه الافتتاحية الثلاثية يقدم لنا الشاروني الحدث . وبرغم بساطة الحدث البادية فانه لايقل في تشابكه وتعقيده عن هذه الفلسفات العديدة الكامنة في مستويات المعنى المتعددة في القصة متغلغلة داخل الحدث دون أن تطفو على سطحه أو تحد من شاعريته . فيوسف كما كررت بناء من طراز فريد . يقدم من خلال بنائه للحدث بندفه المتداخلة في الزمان والمكان وبالعلاقات الجدلية الخلاقة بين جزئياته المتتابعة كل ما تريد القصة أن تقوله بما في ذلك الرؤى الفلسفية التى تحتويها والتى تسفر عن نفسها من خلال الجزئيات الحسية المجسمة وحدها . وهذا هو نفس منهجها في الالتصاق بمشاعر اللحظة التى صدرت عنها وفي **تصيد ملامحها المتناهية الصغر** العظيمة الدلالة .

ويبدأ الحدث بعد انطفاء الشمعتين .. البنت وأمها . الزوجة والعشيقة .. ليجسد لنا الانطفاء الاكثر مرارة من انطفاء الحياة بالموت .. انطفاء حياة بطلنا صاحب الاسم الوهمي موجود عبد الموجود .. وهو في الواقع ليس بطلا ، ولكنه بطل مضاد كما يقولون لأنه التجسيد الحى لكل الصفات اللابطولية في الانسان . اذ نحس في ترديده المستمر لكلمة أنا بصورة لا تخلو صفحة من صفحات القصة المروية بالضمير الاول من تكرارها عدة مرات ، بعمق احساسه

بفقدانه لكينونته .. هذا الفقدان الذى تشير له القصة منذ التأكيد الكاريكاتيرى على كلمة الوجود فى عنوانها .. والذى يسرى فى عصب القصة كالدم فى العروق . فموجود عبدالموجود - تلخيص الفنان البارع لانسان عصرنا - يعيش فى ذلك الجحيم الدائم .. جحيم التأرجح على الخط الفاصل بين الشك واليقين .. جحيم الاكتواء بنيران الاضطرابات المبهمة والشكوك الغامضة .. فهو لا يعرف ان كان بريئا أم مدانا .. ان كان الجانى أم الضحية ؟ كل ما يعرفه أن الخوف يضيق عليه الخناق . وأن وجوده يتساقط منه يوما اثر يوم حتى لا يكاد يتعرف على نفسه . وأنه فى استماتته للدفاع عن نفسه كاد يقضى عليها .

وتقدم لنا القصة عدة تنويعات على هذا الخوف وعدة مستويات له . فهناك المستوى الاوديبى الذى تمتزج فيه القدرية الاغريقية بالتحليل النفسى . والذى نحس فيه بلعنة تريزياس وهى تطارد بطلنا الذى يؤرقه الاحساس بالذنب ازاء وفاة والده المفاجئة . فعندما نفض عنه للحظة مخاوفه متحديا كل احساس أبوى بالمعنى الشامل للأبوة والذى يقترن بفكرة التسلط ، جاءه نبأ موت والده ، فاستشعر احساسا بالذنب والندم وكأنه المسئول عن موته .. «لحظتها اصابنى ندم عميق أدركت أن خوفى عليه كان يحميه . وأننى آثرت طمأنينتى وتخليت عن حمايته . فأتحت للموت فرصته الذهبية . غافلنى واختطفه منى . هكذا عوقبت على طمأنينتى . يومها أدركت أن مكافأتى على خوفى الا يتحقق شىء مما أخاف منه - فاذا تحقق كان وقعه أبسط بكثير مما ضخمته التوقعات والاوهام . من يومها اذا اطمأننت خفت واذا خفت اطمأننت . اذا اطمأننت تشاءمت واذا خفت احتميت وحميت . من يومها يقلقنى ألا أجد ما يقلقنى » هنا تحس الشخصية بحتمية عودتها الى القوقعة . والارتداد الى كنف السلطة الابوية حيث يعد مجرد التنصل من الخوف تمرد على جبروتها . ونحس فى هذه الجملة بنون الانا وقد استحالت الى عبء على الشخصية خلال تلك العلاقة الجدلية العميقة بين الخوف والطمأنينة . بل ها هى الجملة المتكررة الحروف المضطربة الايقاع تصبح جزءا من بنية التأثير العام للعمل الفنى . فنحس بندم أبشع من ندم أوديب عندما وجد أنه واقع فى قبضة اللعنة التى توهم أنه هرب منها . وأن كل محاولة لتحقيق الذات تتضمن تدمير الاب الكامن فيها . أو بالأحرى تتضمن تدميرها .. وهذا هو نفس السؤال الذى يضطرب أمامه موجود ويحزن « الحنين الى رحم الأم : دفاع عن النفس أم قضاء عليها ؟ » ويضطرب أكثر أمام الاجابة الهيجلية الطابع « انه دفاع عن النفس ينتهى بالقضاء عليها » . وهذا بالفعل ما حدث فى القصة .. فاذا كان أوديب قد عانى من خطيئته مع جوكاستا فان موجود لم يكتف بممارسة الخطيئة مع جوكاستا وحدها بل ومع ابنتها أيضا .. واذا كان أوديب قد فقأ عينيه ومضى فان موجودا عانى عذابا أعنف من ذلك الذى شف عبيره أوديب فى كولونى حتى ارتقى الى مصاف الآلهة عند سوفوكليس . لأنه فقأ وجوده كله وطمس شخصيته وانزوى فى قوقعة رهيبة كلما تحسست زوائده الطريق الى الخروج منها رد اليها من جديد . فقد ترك كل شىء معلقا فوق رأسه ملفه باق فى انتظار أى اضافة مهما امتد الزمان ونأت المسافة . وحنينه للعودة الى المرحلة الجنينية لن يتحقق بصورته الكاملة مهما سد من حوله الثقوب وأحكم رتاج كهفه الذاتى . فمنذ اللحظة التى مارس فيها الخطيئة مع مديحة حقت عليه لعنة بيلوبس التى تنبأ بها أبوللو اله دلفى . فما كان باستطاعة أوديبنا الجديد أن يتجنب جوكاستا « بعطرها وثوبها وجرأتها المؤدية ولادنها » ولا أن يهرب من ملاحقة الطاعون ... الطاعون المادى والمعنوى معا . أما مديحة - جوكاستا هذه القصة - فانها اختارت هى الأخرى سبيلا عصريا للانتحار .. تماما كاستعاضة موجود عن فقىء العينين بفقء الوجود وطمس الشخصية . كان سبيلها للانتحار هو الانخراط فى هستريا الدروشة والانجذاب .

هذا اذا ما تحدثنا عن المستوى الاوديبى من المعنى .. أما اذا ما انتقلنا منه الى المستوى الفلسفى والذى يصوغ التصاق القصة باللحظة الحضارية التى صدرت عنها وعلوها عليها فى نفس الوقت . فاننا نلمس تلخيصا فنيا للمحن الواسعة الخائفة وقد استحالت الى أنا مطموسة منهزمة . ونحس بتلك العلاقة الجدلية بين الافتتاحية والحدث والملاحظتين . دون أن يؤثر هذا على النمو العفوى للقصة . فبين الكوجيتو المقلوب فى البداية الصحيح فى النهاية رحلة طويلة داخل النفس الانسانية ، تبدأ من الانطواء البسيط وتنتهى بالخوف وقد استحال الى عصاب خطير له أعراضه العضوية الحادة .. الى موقف فلسفى من العالم المدان انسانه دونما جريرة . فبناء القصة ينهض على ذلك الجدل المستمر بين الشك واليقين .. بين الكلى والجزئى .. حيث

تلتحم لعبة تساقط الوجود بالمحاولات الدائمة لتريق بقايا هذا الوجود المتساقط والنهـــوض ببقاياه • ويندغم الخوف بالطمأنينة • ويصبح ما يخيف هو ما يحمى وما يجهز على انسانيـة بطلنا هو ما يحافظ على ثمالة الحياة الباقيـة فيه•وحيث نحس بديكارت على السطح وهيجل فى الاعماق ، بينما يلف الجميع رداء من الرحابة اللاهوتية التى تسع ضعف الانســان وجبروته معا •

واذا ما انتقلنا الى قصة (الزحام) سنعثر على موجود من طراز آخر فى صورة فتحى عبدالرسول الذى يعـــانى من نفس الخـــوف ونفس اللعنة الأوديبية ونفس الاحســاس بالمطاردة •• ففتحى فى الحقيقة هو المشروع الاول لشخصية موجود•• المشروع الذى اكتمل فى (اللمحات) •• غير أن هـــذا المشروع لا يقل جمالا عن اللوحة الكاملة فاسكتشات الفنانين العظام لها قيمة لوحاتهم • ولا يعنى هذا أن (الزحام) مجرد صورة تمهيدية للمحات وان كانت كذلك بمعنى من المعـانى • ولكنها عمل فنى عظيم له روعته وكماله • وان بدا فيه الاسراف فى الهندسة البنائية فى بعض المواضع •• فبطلها يقـدم من البداية فى لحظة ســقوطٍ من الاتوبيس وفشل فى الانضمام الى الموكب •• هذه البداية الملخصة بمهارة لرحلته داخل القصة كلها • تلك الرحلة التى بفشل فيها بطلنا فى الانخراط فى الموكب ثم تنتهى به فى مستشفى الامراض العقلية ينتظر الاتوبيس الذى يقـــله الى مرافىء الشمس والأمان التى فقـدها بفقـدانه للطفولة •• فالاطفال وحدهم هم الذين يستطيعون الاحتفاظ بقاماتهم المدودة فى هذا المناخ الذى يعلم الجميع الانحناء • والذى يسبح فى مغيب دائم يتواءم مع الاحاسيس الموحشة •• أحاسيس الضياع فى الزحام والتوق الى الفروسية حتى ولو تمثلت فى حصان من الحلوى • ففتحى يعيش فى ظـــل احســاس دائم بالذنب يهاجمه بالليـــل كلما هرب منه فى النهار •• يطل على أحلامه منذ أن ورث أبيه فى البيت والحانوت • يحمله مرة •• أو يلوح له فى زى مفتش فتحى محصـــل أتوبيس والمفتش رمز السلطة بالنسبة له ـ تارة أخرى • حدث كل هذا بعد أن فشلت كل محـــاولات فتحى فى اعلاء هذه الاحاسيس الموارة فى داخله بقرض الشعر وبممارسة لعبة تبـــادل المراكز بين ما فى الاغنية وما ليس فى الاغنية •• بين ما فى الواقـــع وما يتـوق اليه الخيـــال • هكذا نحس بالزحـــام واحدة من الأقاصـيص الرائعـــة لولا بعض الاسراف فى هندستها البنـــائية • ففى لحظة الزحام يتذكر فتحى مشهد المولد وبدايات رعبه من الزحام • بينما تتواقت بدايات قلق المراهقة مـــع بدايات تصفح كتب اليقين • ويتوازى الانتقال الى المدينة مع بدايات الافول حيث نحس بالشىء يســـتدعى شبيهه مرة ونقيضه أخرى••ناهيك عن تنويعات الركاب المحسوبة على لحن الزحمة ص١٤•• غير أن هذا الاسراف فى الهندسة البنائية والذى لا يفيد القصة كثـــيرا • لا يسىء الا قليلا لتلك الرحلة الخصبة مع ما يمكن تسميته بالأنا العكسية التى قدمتها القصة ببراعة وقدمت معها أنضج محاولة لالغاء الزمن وتذويبه واللعب به فى القصة المصرية القصيرة •• هذه الرحلة التى يمكنها أن تسفر عن كنوزها اذا ما تتبعنا التغيرات التى تطرأ على ايقاع الجمل التى تبدأ « بأنا فتحى عبد الرسول » طوال القصة والتى تتكرر فى القصة بتنويعات متباينة تلخص ما أقصده برحلة الأنا العكسية • وهى رحلة يمكن كتابة دراسة مستقلة عنها •• ولولا ضيق المجال وضرورة الانتقال الى بقية المجموعات الاخرى لواصلت حديثى عن هذه الرحلة وعن بقية الأقاصيص الاربعة التى لمستها فى البداية بشكل سريع •

(الحديث عن بقية المجموعات فى عدد قادم)

فى الظهيرة

بقلم : محمد البساطى

كنا فى طريقنا الى المرسى عندما رأيناه قادما نحونا . كان رجلا عجوزا ويركب حمارا صغيرا يتدلى على جانبيه طرفا خرج ممتلئان . وكانت البحيرة تمتد أمامنا واسعة .

سأله رجل منا : « الى أين يا عم ؟ »

ورأيته يهبط من على حماره . ويقف جانبا ينظر الينا .

وكانوا قد قسموا الى مجموعات قبل أن نترك المدينة . وأعطوا كل مجموعة اسم المركب التى ستنقلهم . قالوا لى .. أن مركبى اسمها النجمة وأن على كل من جانبيها سارى نجمة ضخمة سوداء .

وعندما وقفت أنظر الى المرسى الممتد على هيئة قوس .. والحلقات الحديدية الضخمة المثبتة على حافته .. أحسست أنه حين تأتى لحظة الركوب فلن أذكر شيئا مما قالوه . وأخذت انظر الى وجوه الناس فى مجموعتى . وكانوا يقفون فى مكان واحد قريبا من الشاطىء . ثم رحت أحصى عددهم .. وقد تملكتنى فكرة أنهم ربما كانوا أكثر عددا مما يجب بالنسبة لمركب واحدة .

ورأيت الرجل بعد ذلك مرة أخرى وكنت أقف بعيدا عن ضجيج المرسى . وجاء ووقف قريبا منى . ثم سألنى :

ـ هل ذهبوا كلهم ؟

كان الحمار قد شرد عاريا خلفنا فى الصحراء بعد أن نزع الرجل عنه البردعة والخرج . وأقلقنى ذهاب الحمار بعيدا غير أن الرجل لم يكن ـ كما بدا لى ـ قلقا بشأنه . وكانت احدى قدميه ملفوفة فى خرق بالية . وحين جلس ورائى فيما بعد . وفك الاربطة عنها .. رأيت جرحا بطول بطن القدم . وكان متقيحا . وتحسسه الرجل لحظة . ثم لفه فى الخرق مرة أخرى . لم يكن هناك ما أفعله الى أن تأتى مركبى . وكان الهواء يهب من ناحية البحيرة ساخنا ومحملا بالرمال الدقيقة . قلت للرجل :

ـ هل لك أحد هناك ؟

ـ آه .. امرأتان وولد ..

كان ينظر للحاجز الخشبى الذى يقطع الطريق قرب مدخل المدينة . وكان الناس لا يزالون يأتون من هناك . وخلف الحاجز وقف ثلاثة من الجنود بخوذاتهم اللامعة فى الشمس يفحصون أوراق الناس أثناء مرورهم . وكان هناك غيرهم داخل الكشك .

ـ وتنتظرهم هنا ؟

ـ لا يعرفون أننى جئت .

وابتسم :

ـ وأعطوك تصريحا بالدخول ؟

ـ تصريح ؟

رفع وجهه نحوى . ورأيت فمه الخالى من الاسنان . ظل لحظة ينظر الى صامتا . ثم هز رأسه :

ـ لقد قالوا لى ذلك .. وأنا قادم فى المركب.

وصمت مرة أخرى . ثم قال فجأة :

ـ لكن .. لو قلت لهم اننى قادم من بعيد .. بعيد جدا .. يومان فى السفر .. تصور ؟

ـ ربما ذهبوا هم أيضا ..

ـ ذهبوا .. ؟ أين ؟

حملق فى وجهى بعينيه الصغيرتين المرتعشتين.



كنت أعرف أن النساء والاطفال قد رحلوا من قبل ٠ وأنه لا يوجد بالمدينة من الاهالى سوى بعض الرجال الذين تخلفـــوا للضرورة ـ كما اخبرونا فى الداخل ـ وفكرت أنه ربما كان يجب أن أشرح له الامر ٠ وقد أنصت الى في اهتمام ثم سألنى :

ـ وعائلتك ؟ ٠٠ ذهبت أيضا ؟

ـ من أسبوع ٠

ـ وأمتعتك وكل أشياؤك ؟

ـ آه

ـ وأنت ذاهب الآن ؟

ـ آه

ـ ستلحق بهم طبعا ؟

ـ طبعا ٠٠

هز رأسه راضيا ٠ وحين رآنى أنظر الى الخرج قال :

ـ اننى أبيع السردين ٠

وابتسم ٠ ثم قال :

ـ لقد بعتها كلها هذه المرة ٠

وخلع عمامته ٠ ومسح العرق عن رأسه الذى بدا صغيرا خاليا من الشـــعر ٠ وعاد ينظر الى الناس بعد ان خرجوا من وراء الحاجز ٠

ـ لو انهم ذهبوا ٠٠ لاطمأن بالى كثيرا ٠

وبدا هادئا ٠ وذراعاه حول ركبته ٠

ـ هذه المرة ٠٠ عنـــدما تركتهم ٠٠ كانوا لا يريدون أن أذهب ٠٠ لابد أنهم تعبـــوا ٠٠ وكانوا طول الوقت وحدهم ٠٠ هل كنت مـــع عائلتك حين ذهبوا ؟

ـ آه

ـ وهل تعبوا كثيرا ؟

ـ قليلا ٠

أغمضت عينى لاريحهما من حدة ضوء الشمس وكنت أحس به يحدق فى وجهى ٠٠

ـ وكيف اعرف مكانهم ؟

ـ ربما هؤلاء يقولون لك ٠٠

ـ من ؟

ـ الجنود عند الحاجز

ـ هل يعرفون المكان الذى ذهبوا اليه ؟

ـ لا ٠٠ لكنهم سيقولون لك ماذا تفعل ٠

غير أنه بعد أن نظر الى الحاجز ٠٠ صاح فجأة غاضبا :

ـ وماذا يفعلون هناك ؟

وكان الطريق خلف الحاجز قد أصبح خاليا ٠ وقال الرجل :

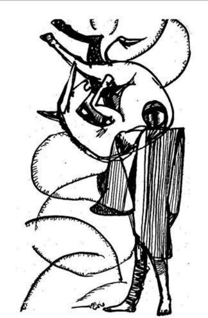
ـ ألن يأتى أحد آخر ؟

ورمقنى لحظة فى قلق ٠ وحين أعدت النظر الى الطريق ٠٠ رأيت الجنود الثلاثة يغلقون الحاجز٠ ثم وقفوا هناك فى ظل الكشك الخشبى ٠ وكانوا يتحدثون مع الآخرين فى الداخل ٠

ـ لو أننى ســمعت كلامهم ! ٠٠ حتى الولد لا يعرف شيئا ٠

ـ ابنك ؟

ـ من امرأتى الثانية ٠٠ امرأتى الاولى تقول ٠٠ انه بعد أن اذهب يترك البيت ٠٠ أنا اعرف أنها تقول ذلك لأضربه ٠٠ قالت لى مرة انهـــا



أمسكته فى حجرتها وهو يحاول أن يكسر قفل الصندوق .. هل تصدق أنه يفعل ذلك ؟

– ربما كان يريد شيئا ..

هز رأسه غاضبا :

– أنا أعرفه .. ولا يهمنى ما تقــوله هذه المرأة .. لا يهمنى أبدا .. هذه العجوز النكد.. أنا أعرف الولد .. ولو أراد شيئا سيأخذه من أمه وأمه لا تتركه يذهب عندها .. وهو يطلب منى أيضا .. وأنا أعطيه ..

لا أصدق أنه يفعل ذلك .. واذا خرج .. فانا أعرف أين يذهب .

صمت فجأة . وكان لا يزال غاضـبا . ثم قال :

– انه يذهب ليجمع بذور الكافور .. وهى تعرف ذلك .

– بذور الكافور ؟

– آه .. ويحفظها لى فى الشيكارة لحين عودتى ليدعك بها جسدى .. يقول أن ذلك يجعلنى أنام جيدا .. ألم تجربها ؟

هززت رأسى .

– يجب أن تجربها .. انهـــا تزيل التعب تماما ..

كان الحمار قد جاء واستلقى غير بعيد عنا . وراح يمرغ جسده فى الرمال الساخنة . وحين امتلأ الجو حولنا بالغبار .. اســـتدار الرجل وشتمه . ثم قذفه بحجر . وكف الحمار . غير أنه ظل مستلقيا على جنبه كالميت .

– لو أنهم ذهبوا .. فلن تأخذ الشيكارة معها

– من ؟

– امرأتى الثانية .. تقول أن رائحة الكافور تذكرها برائحة الموتى .

– ربما تأتى بها امرأتك الأولى ؟

– لا .. لن تفعل .. فهى أيضا لا تحبه .. وهناك أشياء كثيرة يجب أن ينقلوها .. لقد تذكرت الآن فقط .. هناك أشياء كثيرة .

كنت أفكر طول الوقت أن أسأله عن الحى الذى كانوا يقيمون فيه . فبعض الاحيـاء قد ضربت فى المدينة . ثم رأيت أنه من الافضـل ألا أسأله عن ذلك .

– وقلت لهم قبـل أن أذهب .. اننى لن أغيب هذه المرة .. مجرد أن أبيع صـفيحتى السردين وأعود .. ربمـا كانوا ينتظرون فى الداخل .

كان ينظر بامتداد الطريق الحالى المؤدى للمدينة وبدا وكأنه نسى وجودى بجواره ورأيت الناس الواقفين فى ظل المراكب الراقدة يتجهـون الى المرسى بعد أن اختفى الظل .وخرج الجنود الثلاثة من وراء الكشك . وعبر واحد منهم الطريق . ووقف يتبـول على الرمال . وفى عودته .. توقف عند الحاجز وراح ينظر الينا .

– ماذا تفعلان عندكما ؟

أجفل الرجل العجوز . وتقوس ظهره قليلا . ثم همس محذرا وهو يرمقنى بنظرة خاطفة :

– لا تنظر اليه ..

غير أننى نظرت الى الجندى . وهمس العجوز مرة أخرى :

– لا تنظر اليه .. وسيذهب وحده .

صاح الجندى وهو يرتكز بكوعه على الحاجز :

– هل تعرفه ؟

هززت رأسى . وقلت مدافعا عن الرجل :

– ان عائلته فى الداخل ..

– عائلته ؟ .. فعلها معك ؟

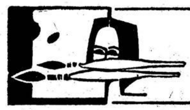
وبدا للحظة هادئا . ثم انفجر فجأة ضاحكا . وجاء الجنديان الآخران وانضما اليه .

نظرت الى الرجل العجوز . غير أنه لم يلتفت الى وكان ينظر اليهم صامتا . ويداه مسترخيتان فى حجره . وحملت أشــيائى وتوجهت الى المرسى .

كان وهج الشمس يؤلم عينى . وحين كنت أدير وجهى بعيدا .. كنت أرى دوائر صـفراء شاحبة أشبه بالفقاقيع تطفـو فوق الرمال .. وكانت تمتد وتتسع وتأخذ شكلا لينا لزجا . وأغمضت عينى مرة أخرى .

وعنــدما أقلعت بنا المركب . كان الرجل لا يزال جالسا على جانب الطريق الحالى .

واستطعت أن أرى – حين أصبحنا فى عرض البحيرة – الجنود فى خنادقهم المتناثرة وسـط الرمال .. وكانوا لا يبعدون كثيرا عن الشاطىء.



يقدمها : بدرالدين أبوغازى

ثورة المتاحف .. والوضع الراهن فى مصر

فى هذه الحقبة من العصر ، امتدت ثورة التكنولوجيا الى عالم المتاحف ، وتركزت الجهود حول تطوير هذه المنشآت الثقافية الهامة وتهيئتها لمواجهة دورها الثقافى الكبير فى حياة الجماهير .

لم يعد مقبولا أن تظل المتاحف قصورا مغلقة على محتوياتها محافظة على وسائلها التقليدية وأساليبها القديمة فى العرض وانما أصبح مطلبا ملحا أمر الافادة من معطيات التطور العلمى والاساليب التكنولوجية الحديثة لجعل المتاحف أماكن نابضة بالحياة تحقق من خلال مجموعاتها حوارا متصلا بالجماهير وتحدث فيها أعمق الآثار عن طريق تطوير العرض واستخدام وسائل الاضاءة الحديثة وتحقيق أكبر قدر من الافادة من الفكر المعمارى الحديث والفن المتحفى واتاحة السبيل للادوات الجديدة كالسينما والتليفزيون للمساهمة فى اضفاء حياة متجددة على المتاحف والخروج بها من صورتها التقليدية الى صورة ملاءمة لروح العصر .

وقد شاركت الآثار المريرة التى خلفتها الحرب العالمية الثانية فى دفع الفن المتحفى ومسايرته لروح التطور اذ ان الدمار الذى أصاب كثيرا من هذه المنشآت الثقافية والظروف التى أدت الى اغلاقها وتخزين مجموعاتها حقبة طويلة كل ذلك دعا المسئولين عن الثقافة الى ضرورة عودة المتاحف فى صورة جديدة حية .

ولقد صادفت المانيا بعد الحرب هذه المشكلة بحلول عملية اذ كان متعذرا عليها قبل اصلاح نظام النقد سنة ١٩٤٨ واستقرار الاحوال المعيشية بها ان تواجه نفقات اقامة وتجديد



الشهيد ـ نذير نبعه

متاحفها فاتجه الرأى الى استخدام البيوت والقلاع القديمة خارج المدن وتحويلها الى متاحف للآثار والفنون .

وبدأت مدينة كولونيا اقامة متحف جديد وفق احدث النظريات المتحفية سواء من حيث تصميم قاعات العرض والخروج بها عن الرتابة التقليدية وتحقيق نوع من الاستقلال والذاتية لكل قاعة لتحول بين المشاهد وبين الملل الذى يصيبه من أسلوب العرض فى قاعات كبيرة متشابهة ، كذلك استخدمت تطورات أساليب الاضاءة من الناحية التكنولوجية فى اعطاء كل لوحة ضوءها الخاص وتحقيق التنوع داخل الوحدة الشاملة للمجموعات الفنية .

وبدأت يوغوسلافيا فى أعقاب الحرب حركة تشييد كبرى للمتاحف حتى بلغ ما أقيم منها خلال خمسة عشر عاما مائة وعشرون متحفا .

أما فرنسا فقد أخذت تجدد داخل الابنية القديمة القائمة ، ذلك لأن الاعمال الفنية الشهيرة ارتبطت باماكن معينة ، وبطراز من المباني عايشته واضفى عليها معنى ووجودا ، فاللوفر لا يتصور بغير هذا البناء العتيد القائم على ضفاف السين والاعمال التي يحتويها أصبحت جزءا من كيانه .. فليمض التجديد اذن في وسائل العرض وأساليب الاضاءة داخل اطار البناء القديم وتلك نظرة تستمد وجودها من الواقع العملي ومن الامكانيات المتاحة ، ومن الاعتزاز بالقيم المعنوية لاماكن أضفى عليها التاريخ جلاله .

على هذا النحو مضى التجديد في الحركة المتحفية بفرنسا .. ويفسر الناقد الفني جيرمان بازان وكبير الامناء بمتحف اللوفر هذا الخط الفلسفي في سياسة المتاحف بفرنسا من خلال تجربة التجديد في متحف الفنانين التأثريين القائم بقصر جي دي بوم في حديقة التويلري ، وهو يرى أن الفن المتحفي يستند الآن الى دعامات اثرتها الخبرة والتجربة وهذه الدعامات هي التي تشكل أسلوب العمل في تطوير المتاحف يصاحبها احساس بأن المتحف ليس بناء جميلا مشيدا وانما هو قبل كل شيء موقع له شاعريته التي يجب أن ينبض بها البناء وروح ينبغي أن تسهم الجهود في افساح المجال لاشعاعها الذي يلمس وجدان المشاهدين بل ان المتحف ينبغي أن يكون في تصميمه وتنسيقه عملا فنيا له ايحاؤه ووقعه وأثره الفعال في اثراء حساسية رواده . على الفن المتحفي ان يستخلص من طريقة تجميع الاعمال وتوزيعها وعلاقتها بالمكان جوا اخاذا يخلف في الزائر أثرا لا ينسى .

ولقد استطاع امناء المتاحف بمواهبهم وخبراتهم أن يشيدوا بامكانيات متواضعة ، متاحف تحمل نبض الحياة شيدوها بما لديهم من ملكة التنسيق والحس الشاعري والادراك الواعي بمعنى المتحف وحققوا نتائج رائعة .

ولقد جرت تجربة التجديد في اطار المبنى التقليدي لقصر جي دي بوم .. وهي تجربة أروع ما فيها انها اتاحت للوحات التأثرية ان تعانق النور والاشجار وجمال الطبيعة التي انبثقت منها وذلك من خلال النوافذ الزجاجية الكبيرة التي ربطت هذه الاعمال بالجو الخارجي ولقد استطاع المصممون بلمسات ساحرة أن يربطوا اعمالا معينة بالمشاهد الطبيعية المحيطة بها والتي تتوافق معها كما انهم اجروا على أساليب الاضاءة تجديدا يحقق مزيدا من عمق الرؤية للمجموعة المعروضة وأحاطوا المشاهد بمجموعة من اللافتات الشارحة صيغت بمقدرة رائعة وعلى نحو يقدم المذهب التأثري منذ ارهاصات مولده حتى سرى في تيار الحياة الفنية وتدفقت روافده ، كما انه يشيع ختام العصر الذهبي للتأثريين بعبارات نابضة بالحب .. هذه اللافتات قد جمعت في تصميماتها الفنية عالم التأثرية الذي يعايشنا في هذا المكان .

ويمضي العرض في أسلوب أخاذ أروع مافيه انه استطاع أن يتجنب الارهاق المتحفي الذي يصيب زوار المعارض من رتابة العروض وثبات الاضاءة ووحدة تصميم القاعات والأثاث وهي كلها امور أصبح الفن المتحفي الحديث يتجنبها خروجا على النظرة التقليدية في تنسيق المتاحف .

تجربة أخرى عرض لها الناقد الفني جان كاسو هي تجربة التجديد الدائم في أساليب العرض بالبناء الخاص بمتحف الفن الحديث بقصر شايو في باريس .. هناك يساهم الفن المتحفي في اعادة تنسيق البناء الداخلي على ضوء التطورات في أحجام قاعات العرض واستخدام الفواصل في تحقيق التنوع في مساحات هذه القاعات مع اعادة النظر في تجميع الاعمال وفق النظرات التشكيلية المتطورة ، واضفاء الجو الخاص لكل عمل فني ليتحقق بينه وبين المشاهد حوار نابض خلاق .. وقد تجنبت هذه التجربة أي توسع في الإنفاق أو محاولة لاعادة الهدم والبناء داخل عمارة المتحف الجديدة وانما اكتفت بالاستعانة بعناصر خارجية من الخامات لاجراء تجارب التطوير المستمرة وهذه الخامات التي يتغير بها سمات البناء دون المساس بجدرانه هي خامات قليلة التكاليف كما انها قابلة للتعديل والتكييف وفق ما يلمسه أمناء المتاحف من حاجة الى التطوير ولقد أمكن من خلال هذه التجارب اجراء تعديلات جذرية في طريقة عرض مجموعة متحف الفن الحديث بل ان هذه التعديلات اتاحت رؤية روائع الفن رؤية جديدة في اطار جديد .

غير ان التجربة الفرنسية مازالت تتسم بالقصور والتحفظ ازاء الثورة في عالم المتاحف التي حولت أسلوب الرؤية وطورت وظيفة المتحف واستخلصت أقصى امكانيات هذه الاداة الهامة في نشر المعرفة واجتذاب الجماهير .

وقد اجتاحت فرنسا في الفترة الاخيرة موجة من الثورة على متاحفها وأخذت مجلة كونسانس تدعو الى برنامج للاصلاح يستهدف الابقاء على المباني القائمة تجنبا للتوسع في الانفاق وحفاظا عليها مع اضفاء حياة جديدة على المتحف اذ لا يسوغ ان تبقى المتاحف في عصر التليفزيون وبيوت الثقافة مجرد مدافن للتحف .



نداء الارض
نشات زغبى

وقوام برنامج الاصلاح عشرون نقطة تستهدف تغييرا أساسيا فى المتاحف وتتلخص فيما يلى :

١ ـ العناية بالجو المحيط بالمتحف وواجهته الخارجية بما فى ذلك اللافتات والنوافذ والابواب المؤدية للخارج .

٢ ـ ينبغى أن تكون مداخل المتاحف فسيحة، وضاءة النور وأن تنسق بها أماكن لبيع المطبوعات والشرائح والمستنسخات مع اعطاء عناية خاصة للاعلام فى مداخل المتحف واتاحة الفرصة للمرتادين لتدوين ملاحظاتهم فى سجلات حتى يقف المتحف دائما على اتجاهات الرأى العام ومطالبه .

٣ ـ اعداد نشرةموجزة وخريطة للمتحف تقدم لجميع الزائرين ليتاح لهم التعرف على المتحف وفكرته ومحتوياته وخط سير الزيارة .

٤ ـ المواءمة بين مواعيد المتاحف وحركة النشاط العام فى المدينة وفى ذلك يقترح برنامج الاصلاح أن تكون مواعيد الافتتاح من العاشرة صباحا حتى السادسة مساء دون توقف مع تنظيم زيارات مسائية دورية يفتح فيها المتحف حتى العاشرة مساء .

٥ ـ تهيئة اسباب الراحة للرواد عن طريق المطاعم والمشارب الصغيرة الملحقة بالمتاحف .

٦ ـ ابراز شخصية المتحف فى أسلوب الغرض عن طريق التأكيد على بعض الاعمال التى تتمثل فيها سمات المتحف ومميزاته الخاصة .

٧ ـ العناية بعرض المجموعات وفقا لخط فكرى معين بتجميع المدارس المتشابهة والموضوعات المتقاربة فى قاعات معينة والعمل على اعادة عرض المجموعات وفق نهج أو آخر لتأكيد معنى معين لدى الزائر .

٨ ـ البطاقات الشارحة والمطبوعات الصغيرة وسيلة هامة من وسائل الاعلام بالمتحف ومن ثم ينبغى اعطاؤها مزيدا من الاهتمام .

٩ ـ توفير أماكن الراحة للزوار ليتجنبوا الارهاق المتحفى الذى يصيب الزائر من طول الوقت الذى يقضيه بالمتحف وتعذر وجود مكان للتأمل والراحة .

١٠ ـ ينبغى أن يلحق بكل متحف قاعة للدراسات تزود بالكتب والادوات البصرية والسمعية الحديثة لتعميق معنى الرؤية الفنية لدى المشاهد .

١١ ـ الاهتمام بالمحاضرات والزيارات الشارحة مع تخصيص زيارات خاصة للاطفال تصحبها برامج تتفق وقدراتهم وتجتذبهم الى المتاحف .

١٢ ـ ليكون الفن مصـاحبا للحياة ينبغي أن تخصص قاعة للاحداث الفنية الجارية يركز فيها على عرض لوحات هامة فى مناسـبات معينة ، وتجميع أعمال الفنانين فى احتفالات ذكراهم ، وعرض المشروعات العمرانية ويمكن أن تخصص هذه القاعة أيضا للاجتمـاعات والمناقشات حول مشروعات التجميل أو احداث الفن الهامة .

١٣ ـ تخصيص قاعة فى كل متحف للفنـون العصرية حتى لا يظل هناك فصام بين فنون الماضي وفنون الحاضر .

١٤ ـ اعداد مكان فى المتاحف للاطفال تتجمع فيه ضروب مختلفة من النشاط الفنى والاشـغال اليدوية والموسيقى والرقص تأكيدا لمعنى وحـدة الفنون .

١٥ ـ ينبغي أن يحتضن المتحف فكرة الابداع الفنى والحرفى عن طريق اعداد مراسم ومحترفات لفنانى الاقليم أو المنطقة وللصناع الفنيين .

١٦ ـ على ادارة كل متحف أن تعـد برامج تثقيفية تتفق ورسالته تقدم فى المدارس وفى المتحف ذاته .

١٧ ـ ان اندماج المتحف فى تيار الحيـاة الجارية يتطلب ان تكون له مطبـوعاته ونشراته الثقافية فى الصحف وبرامج خاصة فى الاذاعة والتليفزيون .

١٨ ـ مع مراعاة اعتبارات الامن الفنى ، ينبغي ان يخرج المتحف ببعض مجموعاته الى الحياة عن طريق عرضها فى المدارس وفى المنشئات العـامة وفى الميادين والحدائق حتى يؤكد فكرة امتـلاك الجماعة لتراثها الفنى .

١٩ ـ ان تبادل مجموعات المتـاحف مسألة بالغة الاهمية فى اضـفاء مزيد من الحيـاة على النشاط المتحفى .

٢٠ ـ لا يجوز أن يبقى المتحف مغلقـا على امنائه وانما ينبغي أن يكون نافذة مفتوحة لجمهور من المتطوعين يساهمون فى نشـاطه وفى دعم وجوده .

وقد طرح هذا البرنامج على عديد من رجال الفن ونقاده والمعنيين بالمتاحف ليشاركوا بالرأى فى حركة الاصلاح .

فعلق الناقد جان فرنيو على البرنامج قائلا ان الامر يتطلب ايضا مزيدا من انفساح المتحف على الحياة لا ادخال الحياة الى المتاحف .

وأكد رينيه ويج أهمية الثقافة المباشرة التى يعطيها المتحف باعتباره ممثلا للثقافة من خـلال النظر لا الكلمات وابدى اهتماما خاصا بضرورة اكتشاف المتحف بمعرفة الاطفال وباتساع رقعة جمهور المتاحف وامتداده الى طبقـات جديدة ، وهو يرى ازاء ذلك أن اقتضاء رسوم على دخـول المتاحف أمر مشين .

بينما ركز فرانسو ريفيل على اهمية اعتبار المتاحف مراكز للحركة والحيـاة لا مجرد اماكن لحفظ الاعمال الفنية واشـار الى أن التحـول لن يكون الا اذا آمن به الجميع وأرادوه .

وقد عرض رينيه بيرجيه خلاصة تجربة رائدة فى متحف لوزان قوامها ان المتاحف ليس مهمتها فقط الحفاظ على الثروات الفنية ولكن مهمتهـا أيضا الاعلام وتحريك الوجدان والتجريب .

وهو يرى ان المتاحف لا بديل عنها فى تعميق الثقافة الفنية وان اللقاء المباشر بأعمـال ميكيل انجلو ورمبراندت وماتيس لا يغنى عنه رؤية أى مستنسخ من أعمالهم مهما بلغت دقته .

ولقد أعد متحف لوزان برامج متعددة للاعلام على كافة المستويات وربط موقعـه بعديد من المعارض الدولية الدورية كبينالى النسجيات الذى ينظمه جان لورسا .

وفى مجال تحريك الوجدان استخدم المتحف التليفزيون كوسيلة لربط رواده بروائع الفنـون فى العالم فمن خلال هذه الاداة الجديدة التى تمثل حضارة الصورة .. اعد المسئولون عن المتحف مجموعة ضخمة من اللوحات يتوالى عرضها دون شروح أو موسيقى فالصورة وحدها كما ارادها مبدعها تفرض وجودها على الرائى .. والجـوهر هو فى الرؤية وتحريك الفكر والوجدان ليترك المشاهد لتأمله ولانطباعه الذاتى .. لا عليه أن يعرف تاريخ الصورة أو اسم مبدعها وان كان فى امكانه أن يطالع ذلك فى لوحة منفصلة حسبه فقط ان يعيش لحظات فى فيض من ابداع العباقرة .

وفى مجـال التجريب افسح المتحف قاعات لابداع الاطفال وقاعات للشباب لممارسة تجاربهم الفنية كما انه ربط الفن بالطبيعـة من خلال العروض التى تقدمها المتاحف النباتية ومتـاحف الحيوان وهى عروض تسـتهدف ايقاظ الرؤية ، واستثارة الوجدان .. وابتدع أيضا أسـاليب لاتاحة الفرصـة لمرتادى المتحف ليشاركوا فى تنظيمه ليقيم كل منهم متحفه الخاص فى الاماكن والقاعات التى يتاح للهواة فرصة اعادة تنسيقها وفق ذوقهم الخاص .

وقد حرص المتحف على أن يسعى الى الجمهـور عن طريق الارتباط بالمدارس والنقابات والمنشآت

العامة فاتسع بذلك نطاق رواده وجذبتهم اليه وسائل العرض الجديدة وادوات الابداع التى اتاحها لهم • كل ذلك مع حرص المتحف على نشر الفن دون تحويله الى سلعة دارجة وانما مع الحفاظ عليه كتجربة انسانية عميقة ينبغى أن يستوعبها الفنان من اعماقه لايحفظها من خلال المستنسخات الرخيصة تباع فى أكشاك الحلوى والسجاير الى جانب المجلات الخليعة •

أمام هذه الثورة فى عالم المتاحف يستوقفنا الوضع فى مصر بين متاحفها الاثرية ومتاحفها الفنية •

ان لدينا خطة ثقافة طموحة تركزت منذ سنة ١٩٦٠ على اقامة متحف جديد للآثار المصرية بديلا عن خطة أخرى كانت تتطلع الى تأكيد تطوير المتحف الحالى •

ولكن هذه الخطة مازالت تصميمات على الورق قد يطول بها المدى فى هذه الظروف •

ولقد كان مقدرا للمتحف الجديد أن يضم مختارات من روائع آثارنا حتى امتدادها فى العصر الاسلامى يقابله متحف آخر لمدينة الاسكندرية ، وان يبقى المتحف المصرى القديم والمتحف الاسلامى والمتحف القبطى •

ولقد كان الحرص كبيرا على تصميم المتاحف الجديدة وفق أحدث الطرز المعمارية وتطورات الفن المتحفى •

كما أن خطة طموحة أخرى تمثلت فى اقامة قصر الفنون بحديقة متحف محمد محمود خليل وهو قصر سيستوعب عديدا من المتاحف وقاعات العرض وقاعات الموسيقى •

غير ان هذا الطموح الكبير والتطلع الى مخطط طويل الاجل ينبغى الا يحجب عنا ضرورة السعى الى حركة اصلاح متحفى واسعة المدى ••• حركة فى حدود الامكانيات المتاحة لا تستهدف اقامة مبان جديدة ولا ترتب انفاقات ضخمة •• وانما تستهدف اضفاء الحياة على المتاحف القائمة •• تحويلها الى مراكز اشعاع ثقافى لا مخازن للتحف •• تطوير وسائل العرض وأدوات الاضاءة ، العناية بمطبوعات المتاحف وبتحقيق مزيد من الترابط بينها وبين الجمهور عن طريق المعارض والمحاضرات والافلام •

وما أجدر دولة نامية أن تهتدى فى تطلعها الثقافى بأمثلة الدول التى اعتنقت أسلوب التطوير بالوسائل المتاحة وبتحقيق استخدام أفضل لها •• تلك خطة تتطلب مزيدا من التأمل فى ابعاد الثورة فى الحركة المتحفية ووضع برنامج شامل للتطوير •• برنامج يستضىء بالطموح ولكنه يبنى على الواقع •• الواقع بكل معطياته وبكل معوقاته مع محاولة التعادل بين المعطيات والمعوقات •

معارض واحداث :

القاهرة :

الفن السورى ••• والمعركة

بهذا المعرض الذى أقيم فى قاعة باب اللوق بدأ الموسم الفنى بداية مبكرة •

هو معرض من معارض الموضوع جمع أعمال مجموعة من الفنانين السوريين منوحى مشاهداتهم أو انفعالهم بالعدوان •

واذ كان الفن يجعل من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الانسانية فهو دائما موكل بأحداث الحياة الكبرى •

فى الاعمال الفنية الخالدة التى خلقها الشرق القديم تخليد لهذه الاحداث ، لوحات معارك أشور بانيبال ـ انتصارات سيتى الاول على جدران الكرنك • معارك رمسيس الثالث فى مدينة هابو •• لوح منفتاح الذى مزج الشعر بالتشكيل ليسجل معاركه وانتصاراته على بنى اسرائيل •

وفى اعمال الغرب أيضا بدت أحداث المعارك وضرامها •• صورها دافيد فى لوحاته لنابليون يخترق جبال الالب •• وكان جويا أروع معبر عن ضرام عصره ولكنه صور من الحرب مآسيها وكروبها لاجانبها البطولى •

وصور روبنز فظائع الحروب بتعبير تراجيدى جمع النور والالوان فى ضرام معركة ، بينما كان ديلاكروا فنان الاحداث والاساطير والمعارك •

وحفل الفن المكسيكى بروائع تمثل كفاح هذا الشعب ومعاركه بينما كانت جرنيكا بيكاسو وثيقة اتهام للعصر •

وهنا فى هذا المكان الذى هزته أحداث العدوان تفجر الفن بانفعالاته •• وكانت أبعاد المعركة القائمة على الفنون التشكيلية أبعادا عميقة الاغوار مرت فى البدء بمرحلة تمثلت فى انفعالات سريعة وآثار مباشرة عاجلة سجلتها لوحات خطابية اللهجة سطحية المضمون •

ولكن مالبث الانفعال أن استقر فى أعماق الوجدان وأخذت فنون الشرق تعكس ابعاد معركة وصراع يمثل قبل كل شىء عدوانا على قيم حضارية •

ومن هنا أخذ الفنان التشكيلى العربى يؤكد الدور الحضارى لبلاده من خلال أعمال استوحاها من معانى المعركة •

ويبدو أن احساس الفنان بتهديد العدوان لقيمه الحضارية زاده التفافا حول تراثه فتأكدت فى لغة التشكيل العربى المعاصر سمات التراث وتحقق بهذا تقاربا فى أساليب الفن فى المنطقة العربية ٠

ولقد أكد هذا المعنى المعرض السورى الذى أقيم فى القاهرة فمن خلال أعمال مجموعة من الفنانين امتدادا من فاتح المدرس حتى اسماء فيومى مارة بمحمود حماد وممدوح قشلان ونعيم اسماعيل وغازى الخالدى ونشأت زغبى ونذير نبعة ٠

من خلال أعمال هؤلاء الفنانين وغيرهم تبدى ملمح من ملامح الفن العربى المعاصر حين تهزه الأحداث ويدور حول محور ثلاثى «القدس» والمقاومة ٠٠ ومأساة اللاجئين » وهو فى التفافه حول هذه المعانى لايستخدم لغة واقعية مباشرة قدر ما يستخدم الرمز والايماء ويعمد الى معطيات الاساليب الحديثة فيتفهمها ويحسن استخدامها ٠

ويرتفع الفنان عن الاسلوب الميلودرامى ليحقق بناء تشكيليا يتحدث بلغة التشكيل ، وقد خلصت من اللهجة الادبية وامتلكت أدواتها مع اتجاه الى تعميق دلالات الرموز أو استخلاص المعانى العميقة للأحداث التى شقت فى النفس العربية مسالك عمقت رؤاها ٠

هذه بعض فضائل معرض الفنانين السوريين يقدم صورة لمرحلة جديدة من استيعاب معانى الاحداث والارتفاع عن اللغة الخطابية المباشرة ،وهو يشير أيضا الى مدى التقدم فى الاساليب الفنية عند الفنانين فى سوريا ٠٠

على ان المعرض يشير الى حقيقة هامة هى تقارب



المسيح وكلب طرواده
فاتح المدرس

لغة التشكيل المعاصر فى المنطقة العربية فاللوحات السورية لها نظائر فى الفن المصرى المعاصر من حيث المضمون والنهج التشكيلى ، وهى بادرة تؤذن بتجمع فنون المعركة والتبادل بينها من أجل استجماع الذات العربية من خلال فنونها باعتبارها وسيلتنا الى معرفة ذواتنا فى تيار الثقافة العالمية .

كذلك فان فى بعض الاعمال دلالة على ان جلاء الموضوع يشارك فى خلق الاسلوب التشكيلى المناسب له ، ويؤدى الى ابداع فن له طابعه وشخصيته هو فن عصر المعركة سواء تناولها كموضوع مباشر للفن أو تطلع الى غير ذلك من ايحاء هذه الحقبة ..

نحن ازاء حدث من الاحداث الكبيرة التى ساهمت عبر تاريخ الفنون فى تشكيل لغة الفن وخلق الآثار العظيمة .

واذا كان المعرض السورى يتيح لنا التعرف على ملامح من فنها المعاصر فلعله أن يكون ايذانا بمعرفة أوسع وتبادل بين فنون البلاد العربية التى ما زال كل منها يعيش فى عزلة عن الآخر .

ولعله يكون محركا للمعرض العربى الشامل ومؤتمر الفنون التشكيلية الذى كانت الجامعة العربية تعد له بالاشتراك مع المجلس الاعلى للفنون والآداب فى مصر .

باريس :

تشهد باريس حاليا معرضا شاملا لاعمال المصور ليسيو فونتانا فى متحف الفن الحديث بمدينة باريس .

ولقد كان هذا الفنان الايطالى الذى توفى سنة ١٩٦٨ محركا للتعبير عن الفضاء فى لوحاته .. وقد وضعه « المانيفستو الابيض » الذى أصدره فى الخمسينات فى مصاف رواد حركة جديدة تنزع الى تصوير فضاء تجريدى يستجوز من خلاله على ما وراء اللوحة ، عن الفراغ غير المادى الذى يكمن وراء السطح التصويرى .

وتدور كل أعمال فونتانا حول هذا الفضاء المفرغ والكواكب المعلقة فى ساحات بيضاء والالوان الصافية التى عكف خلال حياته على استخلاص دلالات عميقة منها وظل يسعى ليجعل من اللوحة تجريدا تشكيليا له صفاء الشعر والموسيقى .

ولقد ساهمت ابداعات فونتانا فى دفع تيار الحركات الجديدة فى الفن وما زال اسمه يعتلى موجة هذه الحركات كرائد عظيم من روادها .

• انتخبت اكاديمية الفنون اتيان مارتان عضوا بها فى قسم النحت وهو مثل فونتانا شغل فى النحت بمشكلى التعبير عن الفراغ وحصل فى سنة ١٩٦٦ على الجائزة الدولية لبينالى فينيسيا كما حصل فى سنة ١٩٦٧ على جائزة مدينة باريس .

• حصل على جائزة مدينة باريس للفنون هذا العام المصور الالمانى هانز هارتونج الذى هجر المانيا أيام النازية وأقام فى باريس وأصبح من رواد الفن التجريدى الغنائى .

• يشهد متحف الاورانجيرى معرضا لاعمال جويا اقيم من قبل فى مدينة لاهاى ولندن قصر المعرض على خمسين لوحة الا انه احتوى المراحل الاساسية فى تطور الفنان الاسبانى العظيم منذ أولى مراحله حتى المرحلة الاخيرة المعروفة بالمرحلة الفرنسية كما انه اشتمل على تنويعات من انتاجه جمعت الصور الشخصية والمناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة .. وقد جمعت هذه الاعمال بعناية واختيار دقيق من المجموعات الاوربية والامريكية الخاصة ، ومن متحف البرادو باسبانيا الذى أعار المعرض خمس لوحات من أروع أعمال جويا .

انجلترا :

• شهدت جاليرى هايوارد معرضا شاملا لاعمال المصور الامريكى فرانك ستيلا الذى يعد فى نظر كثير من نقاد الفن الشخصية المسيطرة على حركة الفن خلال الستينات .

ولقد ولد ستيلا فى مدينة بوسطن سنة ١٩٣٦ ودرس خلال السنوات من ١٩٥٠ الى ١٩٥٤ فى أكاديمية فيليبس حيث اتيح له ان يتتلمذ على استاذ من عشاق الفن التجريدى أطلعه على أعمال ارثر دوف رائد الطليعة الامريكية بين سنة ١٩٢٠ وسنة ١٩٣٠ وكذلك على أعمال المصور الالمانى التجريدى هانز هوفمان الذى أحدث أثرا عميقا فى الجيل الاول من مدرسة نيويورك .

وقد درس ستيلا بعد ذلك فى برنستون حيث تأثر بأعمال جاكسون بولوك وكلين وروثكو .

ولقد كانت درامية العمل التشكيلى عند بولوك تلوح فى هذه الفترة وكأنها الطريق الوحيد للتصوير الامريكى .

فجاء جاسبر جونس ووجه الفن نحو امكانيات جديدة ووجد ستيلا فى أعمال جونس نهجا جديدا تخلص على يديه من عفوية فن بولوك لتعود اللوحة عملا يسبقه التصور والتفكير والتصميم قبل ان تنسكب الالوان على السطح التصويرى .

وقد غير ستيلا بأسلوبه التشكيلى الرؤية الغربية للوحة وانسياب النظر فيها من اليسار الى اليمين لتلتقى حول بؤرة ارتكاز يقوم عليها التصميم الفنى ، فالغى محور الارتكاز وجعل من

كل جزئية من اللوحة عنصرا هاما يشارك فى الكيان العام الذى ينعكس على الرؤية ككل لايتجزأ كما أنه تمرد أيضا على الاشكال التقليدية للوحة ليبدع الشكل الذى يتولد فى خياله متحررا من كل القيود التى تكبل البناء العام للشكل التصويرى ٠٠ وبهذا حقق ستيلا ميلاد اشكال جديدة وأسلوبا خاصا له اثاره العميقة فى الاتجاهات الفنية الحديثة ٠

المانيا :

● لم يعد النحت حبيس المتاحف وانما أخذ المسئولون عن الفنون فى الفترة الاخيرة يسعون الى اطلاق سراح التماثيل لتعايش الناس، ويألفون وجودها ولتوقظ الحساسية الفنية عند الجماهير ٠٠ ومن أجل هذا عكفت مدينة ريمس على تجربة جديدة اذ نظمت « معرض النحت فى المدينة » لم تتجمع فيه التماثيل فى قاعة من قاعات الفنون أو متحف من المتاحف ، وانما تناثرت فى أحد احيائها وفى مواقع اختيرت ببراعة فائقة لتضفى على التمثال معناه وتحيطه باجوائه وتفسح السبيل الى معايشته وصحبته ٠

وقد حقق هذا المعرض نجاحا دعا المسئولين عن الفن فى مدينة ماكون يقدمون على تجربة أخرى هى تجربة «النحت فى رحاب السماء» توزعت فيه أعمال كالدر ومارينو وشوفر وغيرهم فى الحدائق وعلى الشواطىء وفى الاسواق وعلى الارصفة واختلطت فيه التماثيل بالناس فى الفة وتعاطف كل ذلك مع احترام للعمل الفنى وحرص على عدم المساس به حتى من الاطفال الذين يدركون ما للتمثال من كيان يجب أن يحظى باحترامهم واحساس بكيفية ملامسة التماثيل ومعايشتها لحياتهم دون أن يلحقوا بها الاذى ٠

ملزمة العدد :

الانسان والحجر ٠٠ النحت فى العالم القديم

يخصص البرنامج الثانى اعتبارا من الاثنين الاول من شهر اكتوبر « دليل الفن والادب » لبرنامج عن فن النحت يذاع كل اسبوعين على ست حلقات ٠

وامتدادا للتعاون بين المجلة والبرنامج تخصص ملزمة هذا العدد لنماذج من النحت فى العالم القديم تستجلى فيها ملامح من تعبير الانسان عن رغباته ومشاعره ٠٠ عن طموحه وتطلعه وعن احساسه بالجمال منذ لمس الحجر وجعل منه مسرحا لابداعه الفنى ٠

ولقد شكل كل شعب رحلته المميزة وطبع الحجر بطابع من معتقداته ووجدانه ومن انعكاسات البيئة على النفس الانسانية ٠٠ تتميز رحلة مصر فى فن النحت بانها من أكثر الرحلات اتصالا وتنوعا داخل الوحدة الفكرية والجمالية التى شملت الفن المصرى القديم ٠

كان النحت هو عبقرية مصر الكبرى وقلعة فنونها ٠٠ هو فن استقرار وأمن والفة للطبيعة والحياة ٠٠ كذلك يتجلى منذ الدولة القديمة حتى ختامه فى العصر الصاوى ، ثم تخفت انفاس الفن المصرى القديم وتؤذن شمسه بأفول مع الغزو الاغريقى الرومانى ٠

ولكن تماثيل التناجرا تمثل اضافة الروح الاغريقى حين التقت بروح مصر فى الاسكندرية ٠٠ هى تماثيل جنائزية صغيرة تمثل مشاعر الاحياء ازاء الراحلين ، زهور من الذكرى تنبض برهافة الحياة فى رقة من الصياغة ونبل فى الاداء وتكامل تشكيلى رائع ٠

وتظهر على مسرح العصور السحيقة بلاد مابين النهرين ٠٠ هى أيضا صاغت فى الاحجار عقائدها ومشاعرها وانطباعات الحياة على أرضها ٠٠ تلمح فيها الضراوة والصراع وروح الحرب المتأججة ٠٠ قد لا يكون لها أمن الفن المصرى القديم وسلامه ورقته ولكن فيها قوة التعبير العارمة التى أثرت فى تيارات النحت ٠

بينما تخلق الحضارة الهندية بين جبالها ووهادها فنا هو وليد التأمل والاستقرار والعقائد ٠٠ فن يشكل من الحجر بناء يتعمق الروح الداخلى للاشياء ويشير الى وحدة الانسان فى الخلق الاسمى واتصال الحياة ٠

وفى الجزر الاغريقية ينبثق فن له سمت آخر ٠٠ شاغله الجمال والارض والحياة ٠٠ فى مصر والهند كانت الروح وعند الاغريق كان جمال الجسم وفردوس الارض هو مسرح التعبير النحتى الذى خلف آثارا رائعة ٠

ومضى التياران ٠٠ تيار الشرق الذى بذرت مصر والهند وبلاد ما بين النهرين بذرته وشكلت به نهجا فى تعبير الانسان من خلال الحجر ما زال يحدث أثره فى مدارس النحت الحديث ٠

والتيار الغربى الذى انبعث من اليونان وتلقاه الرومان فلمسوا روائعه وواقعيته ولكنهم لم يدركوا اعماقه النابضة بالحياة الى أن أخذ هذا التيار ينفذ فى الروح اللاتينية ويلقى بعثا جديدا فى فن عصر النهضة وفى الفنون الاوربية ٠

يتصل الحوار بين الانسان والحجر منذ تلاقيا على الارض ٠٠ ويتشكل من هذا الحوار أعمال استعصت على الزمن وحققت معنى الخلود ٠

رحلة طويلة المسار دائمة التجدد تهز رؤانا بروائعها وتفتحها على آفاق مترامية من الابداع ٠

الانسان والحجر
النحت فى العالم القديم

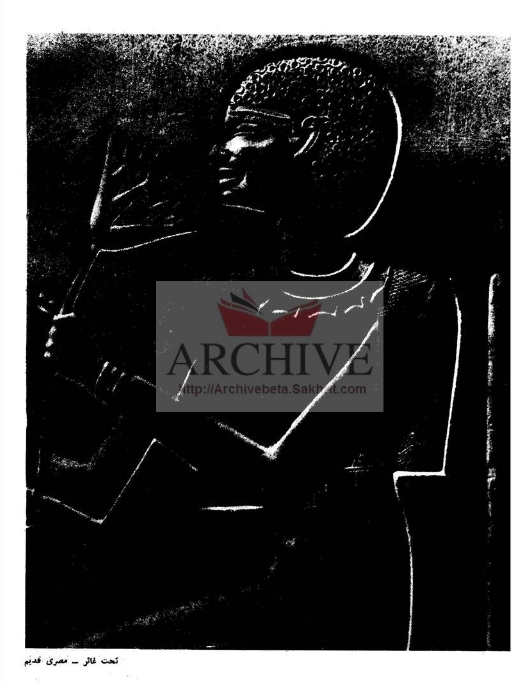


نحت اشورى



تمثال خفرع

التياجرا



تحت غائر ــ مصرى قديم



تحت مصرى قديم
من الدولة الحديثة

تحتمس الثالث





نحت اشوري





تمثال النصر ـ اغريقى

من تماثيل التناجرا





فوضى الحياة الثقافية

بقلم : كمال ممدوح حمدى

تقرأ عن نشأة المذاهب الادبية فى النتاج العالمى ، وعن الظروف الاجتماعية التى أحاطت بتلك النشأة ، وما تنطوى عليه من تحولات تمخضت فى النهاية عن لفظ مذهب ساد وتسلط فترة من الزمن، وأصبح قاصرا عن مواكبة وجدان الجماعة ، واستقبال مذهب جديد أظهر بعض التملق لذلك الوجدان ، فيكاد يدخل فى قلبك ايمان بأن وراء هذا التغير واحلال مذهب مكان مذهب عقلا يدبر ويحسب لذلك كل حساب . وقد تستطيع اكتشاف ذلك العقل المتشوف مستترا وراء بصيرة مبدع ملهم تلوح له صورة المستقبل فيخلص للتعبير عنها ، ثم يتبعه أناس يصبحون بعد ذلك أعلاماً لمذهب جديد ، وقد تجده وراء بصيرة ناقد ذكى دءوب ، أتيح له قدر عظيم من الثقافة ومن المعرفة بأدب بلاده وبيئتها، مرهف الاحساس بخفق وجدان أمته ، يستقرىء الذوق الجماهيرى ويحس بأنه قد بدأ يتحول عن اتجاهه فيكتشف فى شتات ما يولد كل يوم من أعمال أدبية التيار الذى سيكتب له الاستمرار اذ يكمن فيه التعبير الجديد عن الذوق العام وقد تغير . هذا ما تلحظه وانت تقرأ فى تاريخ الادب الانجليزى، فوليام وردزورث وصامويل كلوردج ـ الاول من مواليد ۱۷۷۰ والثانى ۱۷۷۲ وكأن هذا المولد بتدبير من القدر أيضا ـ يحسان بأن الذوق العام قد تحول عن النيوكلاسية ، وأنه يسعى الى تعبير جديد عن نفسه ، فيصدران مجموعتهما ال Lyrical Ballads فى ۱۷۹۸ يمهدان بها للتيار الرومانسى الذى ساد بعد ذلك ، ثم يكتب وردزورث فى مقدمة الطبعة الثانية دراسة نقدية تبشر بذلك التيار وتعتبر بحق الشاهد على تخلق الرومانسية كمذهب جديد ، وعلى تحول الادب من تقليد ومحاكاة الى تعبير . ثم هناك هيوم الذى نشر ثلاث قصائد هى كل انتاجه ، وكتب عليها «الاعمال الكاملة» ، وتنبأ بقدوم حركة شبيهة بالكلاسيكية دافع عنها ومهد الطريق أمام جمع من الشعراء كان يتلمس الطريق .

وفى فرنسا ترى أن مقدمة فيكتور هوجو لمسرحية كروموبل التى نشرها فى ديسمبر ۱۸۲۷ كانت هى الصياغة الاخيرة لارهاصات الرومانسية المتفرقات فى فرنسا ، وتعجب حين تلحظ أن الذين أقروا هذا التيار الجديد فى فرنسا وأكدوه الى أن رسخ واستقر فئة من الكتاب الشبان تجمعهم صفات واحدة فى الفكر والاخلاق والطباع والمسلك العام ، بل ان أعمارهم متقاربة الى حد كبير (الفريد دى فينى ۱۷۹۷ ، وأنورديه دى بلزاك ۱۷۹۹ ، وهوجو ۱۸۰۲ ، والكساندر دوماس ۱۸۰۲ وسانت بيف ۱۸۰٤ ، والفريد دى موسيه ۱۸۱۰) ، بل انهم كانوا يلبسون زيا موحدا تقريبا ، ويلتقون فى أغلب الاحيان جميعا فى صالون شارل نوديه من زعماء الحركة الرومانسية ، هدفهم واضح ومحدد ، يسعون جميعا اليه بوثوق العارف باتجاهه لا المتردد الوجل ، فدوماس يقدم مسرحيته «هنرى الثالث وبلاطه» وبعد العرض يصافحه هوجو قائلا : « الآن جاء دورى » وسرعان ما تكون مسرحية « هرنانى » هى الهجوم التالى الذى تشنه الرومانسية على أنصار المذهب الاتباعى ، وكانت ليلة العرض الاول ليلة مشهودة ، اذ ساد المسرح هرج وضجة شديدة بين أنصار المذهبين ، حتى لقد عرفت تلك الليلة باسم «معركة مسرحية هرنانى» .

وتاريخ الأدب العربى كذلك ، القديم والحديث ـ دون المعاصر ـ حافل بمثل هذه التحولات .

تقرأ هـذا ثم تتأمل الحركة التى تشهدها حياتنا الثقـافية اليـوم ـ وأغلبها يتولد من اسهامات الشباب ، ولهذا فالحديث ينصب عليهم قبل غيرهم ـ فيداخلك شك بأنها حركة قد فقدت مع مولدها الاتجاه ، أشبه ـ مع الفارق ـ بحركة قطيع مكبل بحبل واحد ، يحاول كل فرد فيه أن يشق لنفسه طريقا مغايرا لطريق جاره فيظل فى مكانه رغم كل جهد بالغ يبذله، وما كان أحوجه الى جهد منظم بسيط • ان كان لا بد وأن تبحث لها عن طابع خاص فهو أن لا طابع لها ، لا تعرف ان كانت ثابتة ثبات الموت أو الاستقرار أو التحفز، أم متململة ضـيقا وضجرا تود الفكاك من ربقة شيطان جثم على أنفاسـها ، لا تعرف أهى جامدة متعصبة لا تقبل الاختلاط والتمازج فيبقى كل جديد يشق طريقه اليها رقعة أرجوانية صارخة فى جسـد يطرد كل عنصر جـديد ، أم رحبة سخية تتهلل لـكل جديد فتتبناه ، فان اهتزت لموجة جديدة لا تعرف هل تولى وجهها الى الوراء فى نكوص أم تفتح صدرها للمستقبل تطلعا الى ازدهار ••

أين من هذه الحركة العنصر الغـالب الذى نستطيع أن نشير اليه مطمئنين قائلين : هذا هو الاتجاه العام أو التيار السائد ؟ وأين من كل هذا الشتات المتراكم يوما بعد يوم العمل الذى نتناوله بثقة قائلين : انه يبشر بميلاد موجة أو تيار أو اتجـاه جديد سيكتب له البقاء وسيتحول اليه الذوق العام ؟ وأين الجماعة المثقفة من بين كل هـذه الجماعات التى نصـادفها فى المنتديات والصالونات الادبية وجمعيات الادباء ؟ أين الجماعة التى نتعرف بينها على ثلاثة ـ لا أكثر ـ ينتصرون لتيار واحد ويحاولون تدعيمه على نحـو ما فعل أنصار الرومانسية فى فرنسا ، ثم أين الدراسة النقـدية الملهمة التي تشـوفت وجه المستقبل واكتشفت فى عشرات الكتاب الشبان عندنا أديب المستقبل ، أو تعرفت على التيار الذى يتجه اليه الذوق العام ؟

بين آن وآخر يتألق نجم للحظة ، ونكاد نرى فيه فارس المسـتقبل ثم سرعان ما تروعنا هذه الحقيقة : ان هـذا الكاتب أو ذاك لم يذهلنا الا لأنه كان يمر بلحظة التـوهج ، يسـبقها فترة الحشد وتولد الطـاقة ، ويعقبها فترة الاحتراق والتفحم فى أغلب الاحيان ، أو التوقف الذى يعود بصاحبه الى حيث بدأ فى أحسن الاحوال ، وكلتا الفترتين لا تتنبه أذهاننا الى ما يجرى فيهما • وهنـاك آخرون جربوا حظهم فى أشكال جديدة ثم عادوا أدراجهم •• شهدت حياتنا الثقافية على سبيل المثال ـ كاتبا مثل حافظ رجب كنا نظن أنه سيزلزل أركان القصة ، وتبعه قليلون حدث ذلك منذ عهد قريب فى أوائل الستينيات فأين هو الآن وأين حواريوه ، وهل تكفى مجموعة كل عام لتأكيد هـذا الاسلوب ، وقـدم مبروك أسلوبا جديدا فى القصة مزج فيه بين الحكاية والشعر فأضاف الى آفاق القصة رحابة الشعر ، قرأنا له ثلاث قصص ثم اختفى قبل أن يحس به كثيرون، واستلهم الغيطانى التراث ، واسـتغل أحداث التاريخ فى اسقاطات معاصرة متسترا وراء لغة ابن اياس ، غير أن هذا الاسلوب لا يقوم ملمحا دائما تطل به علينا القصة ـ ولعله وليد ظروف خاصة ، فماذا ان تغيرت الظروف ـ وسرعان ما فقد طرافته ، وقد أحس الغيطانى بذلك ، وهو مخلص لفنه ، فتحول سريعا وعاد الى حيث بدأ ليواصل تطوير ما كان قد وصل اليه قبل هذا، ويمثل أصلان تيارا هادئا له تفرده ، لكنه كاتب مقل ، وهو يقف وحده وراء هذا التيار ، وزهير الشايب أيضا له أسلوبه الذى يتمسك ، لكن هل استطاع هذا الأسلوب أن يفرض نفسه ، أو أن يتطور بحيث لا يسارع القارىء الى اتهامه بالتقليدية وسواء كان هذا لعيب فى فنه أو فى ذوق المتلقى فالنتيجة واحدة ، لم تحدث بعد تلك النشوة التى يلتقى عليها المبـدع والمتلقى دون تحفظ من أى نوع • وفى الشعر يقف عفيفى مطر وحده شاعرا متفرد الشخصية ، يتسم ابداعه بالغزارة والتدفق وشدة الايحـاء ، له رؤيته المحـددة وفلسفته المتميزة ، لكنه لم يجد فرصته بعد ولا يزال يرمى بالغمـوض من جانب كثيرين ، وأبو سنة شاعر مجيد استهلكت أغلب طاقاته الرومانسية التى تحول عنها ذوق العصر •

وفى النقـد يتمتـع كاتب كصبرى حافظ وابراهيم فتحى بصفات الناقد اللماح، لكن الاخير كاتب موسمى يحتـاج الى دعم كمى لا يتيحه له الانقطاع الطويل ، والاول يبدد طاقاته بين ملاحقة نتاج القصة القصيرة ، وبين الدراسة التـاريخية لنشأة وتطور هـذا الجنس الادبى ، لكن ما هو

منهج صبري حافظ النقدي الذي نتعرف به على صاحبه ، وما هي نظريته التي يتبناها ، وهو وان قدم الكثيرين من كتاب القصة فهو لم يبشر بعد بكاتب المستقبل الذي ستتحول اليه الانظار • هذه أمثلة فحسب توارد وحدها عفو الخاطر • ولعلنا قد تعسفنا قليلا ، فللجيل السابق أيضا حظه من الاسهام في تلك الظاهرة ولو بنصيب يسير •

لقد استنفد النقد قدراته الخلاقة بأن شتت جهوده بين اهتمام بمتابعة الفتات بالعرض والتلخيص ، أو بالتحليل فيما ندر ، وبين التبارى في استعارة النظريات من بطون الكتب ومن دراسة النقد الاجنبي ، وتلمس كل وسيلة لاخضاع النتاج الابداعي عندنا لهذه النظريات في حذلقة وتعسف غريبين ، لكنه ظل يفتقد الناقد الشاب اللماح الذي تشكلت له رؤى خاصة يرى من خلالها الاشياء ، والذي تهيأت له القدرة على النفاذ الى لب العمل واستكناه الجوانب المشعة فيه ، واكتشاف قوانينه الخاصة ، ونتيجة لذلك ترتفع الشعارات وتتجاور ، فتجد الدعوة للعودة الى التراث جنبا الى جنب مع الدعوة الى التجديد ، ثم دعوة أخرى في اتجاه مخالف تقول ان الرجوع الى التراث يحصر الابداع داخل حدود قومية تجعل منه ابداعا محليا ولا تطلق سراحه للتحليق في آفاق الانسانية بما يجعل منه ابداعا عالميا ، ودعوة توفق بين الاصالة والمعاصرة • وفي الابداع تلحظ خليطا تقف وراءه شتى المذاهب ، من واقعية وواقعية اشتراكية الى تجريد ورمز الى رومانسية في جانب آخر • وكذلك ستلحظ أن الترجمة لا تجرى وفق حركة منظمة أو تخطيط يقدم ما نحتاجه على سواه • أصبحت الحركة الثقافية عندنا أشبه بتلك الحركة التي تتولد عن حشد داخل خيمة ، يتحرك فلا تعرف ما ان كان أفراده يتصافحون أم يتصارعون ، وقد ترك كل منهم شارة لونية تدل عليه فأصبحت الخيمة ملطخة بكل ألوان الطيف ، هكذا ستجد في الفن أيضا - كما في الادب - هذا المزيج العجيب ، بين اسراف في الفوتوغرافية في المحاكاة وبين سريالية وغيرها ، وستجد الاهتمام بالباليه والموسيقى الكلاسيكية وانبعاث الموسيقى العربية جنبا الى جنب مع أغان رخيصة مخزية تجاز تحت شعار الشعبية •

لقد أتاحت الدولة امكانيات - رغم التقتير أحيانا - لم تتوفر لأجيال سبقت ، من مجلات ومسارح وأكاديمية فنون وأجهزة نشر وصالونات أدبية ، وكفلت حرية التعبير ، وبقى دور الناقد والاديب ، فهل يسفر كل هذا عن شيء من مثل ما أسفرت عنه الأجورا الأثينية أو عكاظ العربية •

نحن بحاجة أولا الى التوقف لحظة عن كل حركة للتأمل واعادة ترتيب الاشياء ، يأتي في المقدمة التركيز على دور الجامعة ومحاولة الخروج بها عن عزلتها ، انها تلفظ موظفين لا مثقفين ، وأغلب الذين تعدهم للتدريس بها متعلمون لا مثقفون ، ودارسون لا باحثون الا أمثلة فردية ، وهناك مئات الرسائل التي نوقشت ونال أصحابها درجاتهم العلمية فأين هذه الرسائل وقيم تبحث ، وهل وضعت كلية مثلا خطة عامة لتحديد وضع الادب والفن الراهن وقسمتها الى عناصر يتوفر على كل عنصر باحث أو دارس حتى لا يتكرر البحث في جانب ما ويبقى الجانب الآخر بعيدا عن أي اهتمام • وأضرب لك مثلا بباحثين أمريكيين ، أحدهما من شمال الولايات المتحدة والثاني يدرس باحدى جامعات الجنوب ، الأول يدرس تطور النظم الادارية في الفترة من ١٨٨٢ - ١٩١٩ م في مصر والثاني يبحث في تطور النظم الادارية في مصر في الفترة من ١٩١٩ - ١٩٥٢ م • وليست هذه احدى المصادفات لكن هذا المثل يتكرر دائما ويلحظه العاملون بدار الوثائق • الجامعة بوضعها الراهن جهاز لتخريج موظفين من الدرجة الثالثة ، وأنفع منه جهاز ادارى يدربهم على الادارة والاعمال المكتبية • ونحن بحاجة الى تنظيم النشر بحيث لا يصدر الكتاب المتخصص في فرع من فروع المعرفة قبل الكتاب العام السريع في نفس الفرع ، وبحيث لا تعول أجهزة النشر كثيرا على ما يقدم لها ، وهي غالبا ما تنشر أعمالا لا ترضى عنها ، بل تبادر بتكليف الكتاب - في النقد والترجمة خاصة - بتقديم ما يسد فراغا من تلك الخطة ، ولعل هيئة التأليف والنشر قد نهجت هذا النهج فيما يتعلق بأمهات الكتب وفي نصوص التراث الاغريقي واللاتيني وشكلت لذلك لجنة من المتخصصين للاشراف على هذا المشروع • نحن بحاجة الى هذا التنظيم خاصة وأن أبواب أوربا قد انفتحت علينا دفعة واحدة بعد انغلاق طويل لتصب تراثها كله ، القديم والمضرب في القدم مع نتاجها الحديث ، ما ينفعنا وما لا ينفعنا ، وقبل كل شيء نحن بحاجة الى تحديد الاتجاه قبل البدء في الحركة والا سنظل نضرب في كل اتجاه بغير طائل •

هذه محاولة لتحديد ظاهرة موجودة بالفعل ، لم أشأ أن أقف على أسبابها أو أن أضع لها حلولا ، وليس بقادر على ذلك مجهود فردي بحال ، انما هي ظاهرة بحاجة الى جهود مخلصة شجاعة ، والى مشاركة جماعية • وهذا الباب مفتوح لكل من شاء •

الفندق الكئيب

للشاعر: حسن توفيق

الى الصديق الشاعر العراقى الكبير بلند الحيدرى

فى غرفة الفندق لا اصحو ولا انام
لا اعرف السلام
حقيبتى ممزقه
والنزلاء الغرباء يصرخون فى جنون
كأنهم حجارة يقذفها البركان فى اودية مشققه
وحينما ابلغهم - فى أدب - باننى اريد ان انام
يضاجعون الصمت فى استراحة مزوقه
ويهمدون لحظة ، وفجاة يفلسفون
حياتهم .. والعطب البادى على اروقة الفندق للعيون
نبهتهم اليه فى منتصف النهار .. لكنهمو لم يبصروه
وهدهم حديثهم .. لكنهم لم يسأموه
وقال لى اهداهم .. اكثرهم وسامه
« فى هذه الأيام كم يجمل بالمرء هنا ان يؤثر السلامه
وانت من شباب جيل ضائع منهد
يسلمك التيار للتيار دون غايه
والسفن الوهميه
تغوص فى مقابر القرارة المنسيه
والدم لا يمتد
الى العروق دافقا
الاخلال موجة المباريات والمسلسلات والوشايه »

* * *

فى الغرف الخالية التى يؤمها الذهول





ليست لدى الجرأة التى تريد أن تقول ما تريد أن تقول

ونظرتى الندية
تنفذ من أعماقها رائحة كريهة تفزعنى كحيه
حينئذ أهرب من نفسى وانطلق
من عالمى القلق

* * *

حين انتفضت واقفا ، ثم اندفعت خارجا وسرت فى الطريق

رأيت صيف اليتم والانقاض والحريق
وموكب الجماهير التى تغوص فى الوحول
همست فى الليل الكسول :
اخشى على شعبى من الثعالب المراوغه
تخرج من جحورها
لاهثة .. باحثة فى عمق غابات اللغه
تفقا عين اللفظة التى تنـير للمضيعين فى الظلام
تقيء من شرورها
على الشروق والندى .. فى فورة احتدام
... ...

صف من الأشجار
يحرق فى قلبى
ما هذه الأسوار
تمتد فى الجدب ؟
... ...

وسرت فى الطريق ، ثم سرت ، والأهواء
تعصف فى أرض مهانه
فضجت الأشياء
نائحة حولى ، لذا همست فى شبه استكانه
« ما هذه الضوضاء يا ترى .. ترى ما هــذه الضوضاء ؟! »

جسر من الوهم
هوى بقاع النيل
فلتسفحوا دمى
فى غمرة التهليل
... ...

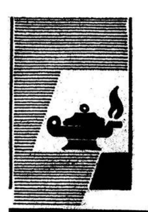
أدارت الريح اسطوانه
الشائعات ترتوى من الفتور فى الظلال .. تغمر الأضواء

* * *

اعود من حيث بدأت
اعود للفندق بعد رحلة التردد
وليتنى كنت احترقت
فاننى تعبت من تتبع اليقين فى مجاهل التمرد

* * *

فى غرفة الفندق لا أصحو ولا أنام
لا أعرف السلام
ورحلتى خابت ، وغابت ضحكتى يوم ارتحلت
والعطب البادى على أروقة الفندق للعيون لاينام
فليتنى كنت احترقت ...
ليتنى كنت احترقت



مكتبة المجلة

خمس جرائد لم تقرأ

لمجيد طوبيا

الهيئة العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧٠

بقلم : يوسف الشارونى

مجيد طوبيا من الأسماء التى برزت أخيرا بين الأدباء الشبان الذين يقومون بمغامراتهم الفنية من أجل تطوير القصة المصرية القصيرة فى سبيل استيعاب لحظتنا الحضارية المعاصرة .

وقد سبق له ان قدم مجموعته الأولى « فوستوك يصل الى القمر » عام ١٩٦٧ ، وبعدها بثلاث سنوات قدم لنا مجموعته الثانية « خمس جرائد لم تقرأ » . وواضح لكل من يقرأ المجموعتين ان مجيد يحاول الا يكرر نفسه فضلا عن الا يكرر غيره ، وان كنا نجد بذور المجموعة الثانية موجودة فى المجموعة الأولى ، وبذور المجموعتين معا فى تراثنا القصصى القصير المعاصر .

ولعل أول ملاحظة لما حدث من تطور بين المجموعتين أن ضمير الغائب كان يغلب على قصص المجموعة الأولى بينما اصبحت الغلبة لضمير المتكلم فى المجموعة الثانية ، مما يوحى ان الكاتب أصبح أكثر انسحابا على نفسه ، وان أبطاله أصبحوا اكثر تأزما مما يدفعهم الى الاعتراف والافضاء الى الآخرين علهم يتخففون مما يعانون . ولعل لكتابة هذه المجموعة بعد النكسه أثره فى هذا التطور .

اما الملاحظة الثانية فهى ان الكاتب أصبح أكثر خبرة بصناعة القصة القصيرة ، وكما أن لبكارة التجربة الفنية مزاياها ومساوئها فللصنعة كذلك مزاياهاومساوئها ،وتضافر الموهبة والخبرة هو وحده الذى يقود الفنان الى اقامة توازن دقيق لهذه المعادلة الصعبة ، ولقد نجح مجيد طوبيا بوجه عام فى مواجهة هذه المعادلة وان تعثر أحيانا حين غلبت عليه الصنعة كانما طغت عليه فرحة اكتشافه بما يصنع فأسرف حيث كان يجب أن يقتصد ، وأعنى بذلك تلك الجمل التقريرية الموضوعة بين الأقواس والتى تعلق على الموقف من حين لآخر لتعطيه بعدا آخر .

أما الظاهرة الثالثة فتتعلق بجوهر هذه المجموعة شكلا ومضمونا . ذلك ان مجيد طوبيا يحاول استيعاب اللحظة والسيطرة عليها والامساك بها من خلال عشرات اللقطات المتحركة فى اكثر من زمان وأكثر من مكان . لقد حطم وسيلة السرد العادية ـ وهذه ظاهرة مألوفة فى قصص الادباء الشبان ـ لكنه استعاض عنها بتكنيكه الخاص الذى اصطنعه .

اللحظة عنده ليست حاضرا فحسب لأن الحاضر نفسه ليس الا نتيجة تراكمات الماضى وماضى الماضى ، كانها طبقات جيولوجية واحدة وراء الأخرى . وتتشابك الأزمنة والأمكنة من خلال عشرات التفاصيل الجزئية الحية والمتقابلة احيانا لتقدم فى النهاية اللحظة المتكاملة فى وعى

القارىء كما هي في وعي كاتبها . هذا هو الشكل الفني

لكن هذا التشابك الزماني المكاني ليس في صالح الانسان ، بل انه ضد حياته ولحساب موته وعجزه وضالته . الحاضر هو الموت أو العجز ، لهذا فالماضي ليس الا سلسلة القهر الذي افضى الى تلك النهاية . هذا هو الموضوع الفني .

بقيت ظاهرة الأسلوب ، فالجمل التي تنتشر في قصص المجموعة جمل قصيرة كأنها طلقات نارية تنفرس في القلب وتنتهي مهمتها لتتلوها أخرى . كل جملة تؤدي مهمتها وتنصرف ، لا تتلكأ ولا تتطفل على غيرها . ليس من الضروري أن ترتبط بالجملة التي قبلها أو التي بعدها بحرف عطف أو اسم وصل ، فلا وقت لابداء هذا التعاطف بين الجمل . انها – كما وصفت بعض الاساليب – كحجارة الاهرام ليس بينها ملاط لكنها أشد تماسكا بفضل تفريغ الهواء ، هكذا تتماسك الجمل بعضها بجوار البعض لتشكل اللحظة الفنية كما تشكل الفسيفساء بأجزائها الدقيقة اللوحة الفنية . ورغم قتامة اللحظة فانها لا تتكون الا من مجموع متناقضاتها فتسبغ عليها لونا من السخرية . وكان مجيد يقول : هذا هو واقع الحياة لا تحاولوا ان تهربوا منه ، أنا أجابهكم به . الموت يتداعى معه ذكرى الزواج ، في سرادق العزاء يجلس المعزون يقصون نوادرهم بينما يكبس الضحك على الصغار . لصوص المقابر يسرقون اكفان الموتى واسنانهم الذهبية ، الفخر لأن الجنازة كانت مهيبة كبيرة رغم أن النعي لم ينشر بعد ، الحياة تمضي كما هي لا تحس أن أحدا قد سقط أو فقد ..

في القصة الأولى « خمس جرائد لم تقرا » نجد أن بطلنا الذي لا اسم له – فجثته تروى القصة على لسانها – قد نزح من القرية الى المدينة . لماذا ؟ القصة لا تقول لنا . لابد أن القرية ضاقت على مطامحه فاقبل الى المدينة ربما ليكسب قوته . ليست هناك الا اشارة الى نساء المدينة على لسان رفاق قريته . فامرأة المدينة سهلة المنال من ناحية والصعيدي له جاذبية شديدة بالنسبة لها من ناحية أخرى . لكن حتى عندما تحقق حلمه في امرأة المدينة واصبحت قريبة المنال كانت تجربته معها اقرب الى الكابوس مما هي الى الحلم . وكما كانت المدينة تبدو له حلما ممتعا وهو بعيد عنه في القرية ، هكذا بدت له المرأة باهرة في شرفتها ، واكثر فتنة عند ركوبها السيارة . وكما صدم في المدينة التي لفظته من بيت قريبه الصعيدي الى الفندق ، ومن الفندق الى شقته التي وجدوا بها جثته ، كذلك صدم في هذه المرأة التي مالت عليه لتقبله في شقته ، فرأى وجهها مطليا بمسحوق برونزي يركض خلفه بسرعة كبيرة جدا فركض عنه ببطء شديد جدا . وحدث له ما يحدث في الكابوس تماما : أراد أن يصرخ فوجد أن حبال صوته منزوعة ممزقة . وعندما عثروا على جثته في شقته وجدوا خمس جرائد لم تقرأ أي انه مات منذ خمسة أيام .

وقصة « الجاحظون » مايزال الراوية فيها من غير الأحياء ، انها تنويعة أخرى – وان كانت أشد قسوة – لموضوع القصة الاولى .. واذا كانت الرحلة الفاشلة في القصة الأولى من القرية الى المدينة ، فان الرحلة هنا من العاصمة حتى البحر عبر النيل . وبرج القاهرة الذي جاء ذكره في القصة الاولى دليلا على القهر حيث عقد الراوية فوقه مقارنة بين حجمه وحجم المدينة ، يعود هنا ذكره من زاوية أخرى لكن ليؤدي نفس الدلالة ، فهو في الوقت الذي كان يغوص فيه تحت سطح الماء كان برج القاهرة الشاهق أمامه وفوقه سائح يتأمله من خلال منظار مكبر . وبنفس التكنيك السابق : الحاضر ليس الا تراكمات الماضي ، فيرتد الفريق الى الماضي البعيد الى طفولته ، والى الماضي القريب حيث كان يطلب الاحالة الى المعاش رغم انه في الثلاثين دلالة على الرغبة في الانسحاب من الحياة . ويمضي الغريق في رحلته يتلون عليه مرة آيات القرآن ويصلون عليه مرة أخرى صلاة مسيحية . وجثته في قصتنا هذه لا تتعفن – كما تعفنت جثة الراوية في القصة السابقة – ذلك لأنها لا تظل بمعزل عن عالم الاخرين ، فان سمكة تبتلعها حيث تفرز امعاؤها سوائل واحماضا فتحللها تماما وهكذا يمتصه جسد السمكه ويصبح جزءا من خلاياها . وتصاد السمكة ويدخل جسدها في الالات الفاسلة فالمطهرة فالقاطعة الى ان يعلب ، ويباع ويؤكل ويستطعم الآخرون مذاق السمكة التي تغذت

به . وتقول الزوجة لزوجها هـذه الجملة الساخرة : ان صناعة السردين تقدمت جدا . هـذا مصير الانسان فى العصر الحاضر ، لابد أن يموت ويقطع ويعلب حتى يستطعمه الآخرون !

وقصة « الغشاء » ليست الا صورة اخرى لتداخل مجموعة الخيوط الزمانية والمكانية الخارجية والداخلية بلحظة والتى تفضى الى لون من ألوان الموت. فالراوى هنا - وان لم يتحول الى جثة كما فى القصتين السابقتين - الا ان احساسه بذروة النشوة والحياة قد مات . مات لأن لحظة النشوة غير معزولة فى عالم اليوم عما يجرى حولها من احداث مروعة تحبطها وتفسدها . فالقصة تبدأ ببرقية تهنئة بالزفاف للعريس - وهو الراوية - من صديق له بالجبهة . ويظل شبح هـذا الصديق يجثم على العريس حتى اللحظة التى هو احوج ما يكون فيها الى الانعزال لحظة انفراده بعروسه . لكنه ليس هذا الصديق المجند فقط هو الذى يرافق بطلنا فى مخدع زفافه ، بل ان اتفه الاشياء تتدخل بدورها : صوت المياه فى المواسير ، محرك ، مواء قطة ، هدير آلات .. صوت طائرة يقترب ، حتى انه تمنى لو كان المنزل قد صنع من مادة عازلة للصوت . ثم هناك الراديو الترانزستور فى اللحظة التى بدات فيها الحياة من حوله وحول عروسه تتلاشى وتغيب فى ضباب وردى ، وتضيق لتصبح ذلك الحين الضيق (يكرر كلمة الضيق مرتين مرة بصيغة الفعل ومرة بصيغة الاسم) فى هذه اللحظة تنبه الى صوت رجل يتحدث معه فى الحجرة بجوار السرير ينبعث من الراديو - وربما من داخله أيضا بسبب برقية صديقه - معلنا عن ضحايا غارة بالعشرات ، فارتبكت شفتاه فوق شفتيها وهى ترمقه بنظره متسائلة .

لم يعد هناك اذن بالنسبة لانسان ما بعد منتصف القرن العشرين داخل وخارج أو خاص وعام ، لقد سقط الحاجز بينهما واصبح سقوط القتلى بالعشرات فى غارة ما بين قتيل وجريح من اخص شئون الانسان المعاصر شأنه فى ذلك شأن خلوته بعروسه تماما ، بحيث لم يعد من الممكن ان يتجاهل الواحد ليستمتع بالآخر .

ويتضافر الأسلوب مع المضمون فتعترض الجملة الجملة وتسقط الحواجز بينهما .

وقصة « مطارحة غرامية » تضيق فيها دائرة الزمان والمكان . فالزمان يتحرك ما بين الصباح والمساء . والمكان ما بين الحمام والبيت والشارع ومع ذلك فان المعانى التى سبق وجدها فى القصص السابقة موجودة كلها معا هنا . فالعيون التى تلاحق البطل فى قصة « الجاحظون » ماتزال هنا تلاحق بطلنا ، والموت الموجود فى قصتى « خمس جرائد لم تقرأ » و « الجاحظون »، والعجز الجنسى فى قصة « الغشاء » ، اجتمعا معا هنا . فالراوية يذكر ان عربة سوداء كبيرة لنقل الموتى كانت تتبعه وهو لم يمت بعد . وفى المساء - ورغم محاولات زوجته - لا يستطيع أن يطارحها الغرام . ولئن كان سبب العجز الجنسى فى قصة « الغشاء » هو تداخل الخارج مع الداخل فى صورة ما يقع فى العالم من أحداث مفزعة ينقلها الراديو أنصفير ، فان سبب العجز الجنسى فى مطارحة غرامية هو تداخل الخارج مع الداخل ممثلا فى هذه العيون التى تراقب البطل وتلاحقه فتشله وتسد عليه حقه فى العزلة لممارسة مايعتقد أنه أخص شئونه والتى توضح القصة انها لم تعد كذلك . على ان انسحاق الفرد لايقدم دراميا فى هذه القصة بالتلويح بوفاته أو عجزه فقط بل وبطوله الذى يعتقد البطل انه ينقص وان جسمه ينبعج نتيجة طرقات فوق رأسه من رجال فى ملابس حداد وجوههم شاحبة كوجوه الموتى . وكذلك بضياع الصابونة التى اشتراها ليغتسل بها ثم اكتشف ضياعها عند وصوله المنزل .

أما العجز فى قصة « مليون نحلة فى الرأس» فهو لا يتمثل فى فقدان الحياة ، وفقدان الرغبة الجنسية ، بل فى فقدان الحقيقة وعدم القدرة على التعرف عليها سواء من خلال حواس الفرد نفسه وادراكه أو من خلال ادراك الآخرين .. فطوابق المجمع تبدو من خلال صالته الداخلية دوائر تضيق كلما ارتفعت ، فاذا صعد الراوية الى فوق ونظر الى أسفل حدث العكس . وقضبان السكة الحديدية التى تعلم الراوية انها لابد أن تكون متوازية يراها تتلاقى على البعد . وروث البهيمة الذى يراه على أرض الميدان لا يراه شرطى المرور ويعتمد فى ذلك على أكثر من برهان، اما المارة فانهم يرونها مرة ولا يرونها مرة أخرى. فيتلمس العون متجها الى الشمس يصلى لها كما فعل اجداده الفراعنة لكن ذلك كان منذ آلاف السنين ولم تعد الشمس الها ، فاتجه الى نجم مضىء فى السماء ولكن اتضح له ان النجم غير موجود وان كان ضوءه موجودا لآن الضوء يصل الينا بعد آلاف السنين . لم يبق الا المصباح - كمصباح ديوجنيس اليونانى الذى كان يبحث به عن الحقيقة فى وضح انهار مكتفيا من الدنيا ببرميل يأويه - غير أن مصباحه

لم يكن به زيت ولم يكن معه ثقاب ولا حجران يشعله بهما حتى اتهمه الناس بالجنون ، لكنه مع ذلك ظل يحرك مصباحه يمينا ويسارا وهو لايرى شيئا .

وقصة « كل الانهار » نموذج لقصص المجموعة ، فالعنوان مأخوذ من قول سليمان الحكيم « كل الانهار تجرى انى البحر والبحر ليس بملآن » وهو رمز للرغبة العطشى الى المعرفة والتى لا ترتوى أبدا . ويلجأ مجيد طوبيا الى تنويعات درامية حول هذا المعنى : الابن يسأل عن عدد السموات والبنت عن عدد الأرضين والانسان يصعد الى الفضاء نيجوبه ، والاغريقيان العملاقان يضعان الجبل فوق الجبل فوق جبال الاولب ليصلا الى السماء ، وابن البحار لم يسمح له ابوه ان يوغل فى انبحر الكبير لكنه غافله ذات يوم وكان أبوه على اليابسه وفك المركب واقلع بها وحول الدفة الى البحر الكبير ، وناداه ابوه ليعود فالمركب صغير والبحر كبير ، لكنه لم يستمع لندائه ، ومن يومها وابوه ينتظره ليجيبه على سؤال عجيب يحيره ..

أما قصة « كل الرجال كل النساء » آخر قصص المجموعة ، فهى فى رأيى أكمل قصص المجموعة وانضجها تعبيرا عن النوع الفنى الذى يريد مجيد طوبيا ان يقدمه لنا من خلال مجموعته فنحن نرتد مرة أخرى الى ذلك انعالم المتشابك انعجيب الذى ينسج اللحظة الحاضرة المشحونة بالحزن والمأساة . هذا التداخل الزمانى والمكانى المفضى الى لحظة قاتمة مريرة . اللحظة جنازة الام ، ام الراوية . ويستحضر الراوية مجموعة الخيوط الزمانية والمكانية التى أفضت الى هذه اللحظة ، فى صبر وبغير عجلة ، وحواسه كعدسات الكاميرا ، لقطة من هنا ولقطة من هناك ، لاستحضار اللحظة بكل جوانبها بحيث تكون فى وعى القارىء كما هى فى وعى كاتبها . الحاضر والماضى يتكونان من جزيئات صغيرة موحية ، كأنها نمنمة فنان دقيق ، منها يتكون العمل الفنى فى النهاية . وكأنما قصص المجموعة كانت محاولات من أجل الوصول الى هذا العمل الفنى المتكامل ، وكأنما هذه القصة بدورها لون من الوان النقد غير المباشر للقصص الأخرى بالمجموعة .

أما قصة « حكايات الزوايا » فقد حاول مجيد طوبيا ان يقدم فيها شكلا جديدا بالنسبة لقصصه الأخرى بالمجموعة وان كان شكلا ادبيا معروفا هو الشكل الرباعى . فهناك اربع شخصيات تلتقى على محطة اتوبيس . كل منها محور زاوية من الزوايا الاربع . الحكاية الاولى وأسمها الزاوية الواحدة بطلها لايسمع الا نفسه، فهو يضع سماعة فى أذنه ينتزعها متى شاء فلا يسمح الا نفسه ، ولا يرى العالم الا من وجهة نظره . ومع ذلك فاننا من خلال هذه الزاوية الواحدة نتعرف على شخصيات الحكايات المقبلة: ذات البقعة الحمراء على الشفاه ، واخوان الصفا، والشاب الطويل وصاحبته ذات المعطف الرخيص. لهذ فاننا نتساءل فى نهاية قراءتنا للحكاية الاولى اذا كنا من خلالها تنبهنا الى كل هذه الشخصيات الأخرى فهل حقا مايزال بطلها صاحب زاوية واحدة ؟

اما الحكاية الثانية فليست صاحبتها ذات البقعة الحمراء على الشفاه التى جعلها المؤلف عنوانا لها بقدر ما هى حكاية الشاب الذى اغرته ثم ما نبثت أن أهملته عندما وجدت صيدا أسمن، وعن طريق هذا الحادث المؤلم العابر وصل – ربما لأول مرة – الى صياغة لحياته : اعمل كالحمار واجازى بأجر حمار . واذن فليس له الحق فى التطلع الى لحظة من لحظات المتعة التى هى من حق غيره ممن لا ينتمون الى دنياه ، دنيا الحمير .

اما اخوان الصفا فهو من اسماء الاضداد كما اكتشف صاحب الحكاية الاولى أو صاحب الزاوية الواحدة حين قال : اخوان الصفا ويتشاجرون ؟ .. اللعنة . وصفاؤهم لم يتم الا حين اقبل الطعام .

أما الحكاية الرابعة فهى حكاية الانثى الغضبى لأن رجلها مشغول عنها بمطامحه فى العمل والمجتمع . وأشار الكاتب بلباقة انى أن هذه الأنثى قد تكون الحبيبة وقد تكون الام لا فرق، كل منهما تريد الرجل لنفسها وتحاول ان تثنيه عما هو مشغول به عنها . بصيحتها المعروفة : وهل انت المسئول عن صلاح المعوج فى الكون . وكأنما الكاتب يريد ان يقول انه كما ان وراء كل عبقرى امراة ، كذلك فان وراء كل مغمور امرأة .

اخيرا هناك قصة « ثقوب فى الاوراق الخضراء » وهى كذلك تجربة مختلفة بالنسبة نقصص المجموعة من ناحية الاسلوب حيث يشف ويقترب من نغة الشعر ، وهى تحكى مأساة الذين شردوا من فلسطين والذين شردوهم منها مستخدما فى ذلك طريقة الكورس والصوت المنفرد . وهى دعوة الى الاعمال بدل الاقوال . واقترابها من الشعر – والقصيدة الغنائية منه بالذات – يجعلها أكثر تجريدا ويبعدها عن روح العمل الدرامى وعن القصة القصيرة بالذات بجزئياتها الدقيقة الحية المتنوعة التى قدمها لنا مجيد طوبيا فى القصص الأخرى لمجموعته .

رغبة سرية
تاليف عزت الأمير
سلسلة كتابات معاصرة – القاهرة ١٩٧٠

بقلم : علي شلش

يطالعنا راو بحديث قصير لا يتعدى أربع صفحات عن شخص غريب الاطوار من معارفه ، مات ، أو هو انتحر على وجه التحديد ، بعد أن ترك كراسة صغيرة تمكن الراوى نفسه من سرقتها ، وقراءتها ، ومراجعتها والتعليق على بعض ما غمض فيها أو ما يستحق التعليق بوجه عام ، ثم اعدادها للنشر .

الكراسة سوداء ، لم تكن تفارق صاحبها ، وبين دفتيها كتابات كثيرة هى موضوع الرواية وجسمها وثوبها فى آن واحد .. أما صاحب الكراسة فقد عاشره الراوى فترة طويلة قبل أن تتباعد لقاءاتهما ، حتى انعدمت تماما حين فاجأه بأنه مقدم على اكمال التجربة الناقصة التى يعانيها، وهى تجربة تمثل فيها بروكانتان بطل رواية الغثيان لجان بول سارتر الذى أراد الانتحار، لكنه جبن فى اللحظات الاخيرة حين وقف أمام البحر ، واستبدل بنفسه حصاة القاها فى الماء ومضى . غير أن تجربة روكانتان ظلت ناقصة فى عرف بطلنا هذا ، الذى تشجع فألقى الحصاة فى الارض ، وألقى بنفسه فى بحر الموت أو الصمت، لا ندرى بالضبط !

ان حديث الراوى على جانب أساسى من الاهمية ، فهو ليس مقدمة للكراسة فحسب ، ولكنه يقدم مفاتيح ذهبية للبطل الطلسم الذى سنواجهه . ونظرا لأهمية هذه المفاتيح التى سوف نسترشد بها فى مغاليق الرواية بعد ذلك فاننا نثبتها هنا بنصها :

« وكنت أعرف من معاشرتى الطويلة له انه لا يتناول من الامور الا أعقدها ، أو على الاصح لا يتناول أمرا الا ويعقده ، وكنت غالبا أعطف عليه .. كان فى نظرى مريضا . – ٦ »

« .. احسست دائما أنه قد مات قبل ذلك بزمن بعيد . – ٨ »

« .... فى كل مرة كنت أقول لنفسى : لقد أحسن صنعا انه مات .. فهو فى النهاية كان يجب ان يموت – ٩ »

نحن اذن سنواجه شخصا غريب الاطوار كما نبهنا الراوى ، وهو يضرب عرض الحائط بمتعة الاكتشاف الذاتى التى يقوم بها القارىء أو المتذوق لفن ، وربما فعل ذلك من قبيل التخفيف علينا وتهيئتنا لاستقبال هذا الشخص الذى يعقد الامور ويبدو فى نظره مريضا ميتا أو كان يجب أن يموت !

على أى حال ، سنغفر للراوى – مؤقتا – ماقد يبدو لنا اتهاما بالغباء ، حتى نفرغ من مصاحبة بطله المنتحر المجهول الاسم والهوية . ونجازف على الفور فنطلق عليه اسما أو نرمز اليه برمز ، تيسيرا لمهمتنا معه . وليكن هذا الاسم أو الرمز المصطنع هو «س» . وليكن عندك ماشئت من رموز أو أسماء ، فالتحديد والتعيين هنا مجرد افتراض لحل معادلة من الدرجة الأولى ذات المجهول الواحد كما يقول رجال الرياضيات .

يرفع صاحب المذكرات الستار عن نفسه ، ذات صباح صيفى ، وهو يدخن ويتأمل دخان السيجارة ، ثم ينهض الى الحمام فيستحم بالماء الساخن – وهذا من غرائبه – وهو فى أثناء ذلك يتوقف عند كل تصرف أو فكرة تخطر له فيثرثر قليلا ، تاركا العنان لتيار تفكيره أو شعوره، حتى لو كان ذلك بتأثير ذبابة تحط على صدره !

يتسلى بمتابعة الذبابة ، ثم تدهمه بعض محفوظات قراءاته أو بعض اهتماماته ، وفجأة تتوقف المذكرات ويتدخل الراوى برسالة من رسائل صاحب المذكرات اليه يحدثه فيها عن العبقرية والالهام والتجلى والوحدة الاثنتاسية ان صح التعبير ، ثم يوقعها بحرفين اثنين ، أشبه بالخاتم أو الكليشيه ، يدمغان رسائله الى النهاية، وهما : ب.ص أو «بورجوازى صغير» كما فسرهما فى نهاية مذكراته .

وتظل الستار مرفوعة عن هذا « البرجوازى الصغير » وهو يؤدى نوعا من عروض العرى الذهنى ، ان صح التعبير، أمام جمهور غير موجود، فهو من البداية الى النهاية لاعب وحيد ومتفرج وحيد فى آن واحد ..

يدخل احدى دور السينما ويشاهد فيلما قصيرا ثم يخرج الى الشارع ، فيتسكع ويدخل حانة ، ويتناول مشروبا ، ويتذكر عشيقته التى يحب رائحة عرقها ، ويتسلى برؤية المارة أمام الحانة ويحدث نفسه عن الشعر الغامض ، ويمضى مع سيل خواطره وتأملاته وهلوسته الذهنية فيروى علاقة أقامها مع احدى فتيات شباك التذاكر باحدى دور السينما ، ويحاول أن يسجل العلاقة من وجهة نظرها على هيئة مذكرات يكتبها بالنيابة عنها ، ثم ينخرط فى هموم بلده ، ثم يقضى وقتا مع فرويد وعقدة أوديب ، الخ ..

وهكذا يمضى عرض العرى من خلال المونولوج الداخلى فنرى صاحبه يستأنف خلع « الملابس » التى تغطى شعوره ، بينما الراوى يفاجئنا من حين لآخر بقطع الخط عليه ، أو هو يقطع « كادر »

انثعري ليقدم لنا «كادر» آخر من اخراجه على طريقة السينما ، يتضمن ذكرى عنه تارة أو خطابا منه تارة أخرى ٠

وعلى هذا النحو يمضي النهار حتى نصل الى آخره تقريبا ، بينما العرض مستمر والعارض لم تفرغ جعبته بعد ٠٠ ونكون في تلك الاثناء قد اطلعنا على أشياء لا حصر لها ، مترابطة وغير مترابطة على السواء ، محورها هذا الذهن المعذب الغريب ، وعالمها حياة ضيقة خاوية يحياها ، ثم ينهيها بالانتحار كما تصور هو وراويه ، وكما لا نتصور نحن !

هي رواية من الصعب تلخيصها ، نتيجة لأسلوب التراكم الذى سنناقشه فيما بعد ، وهي أيضا رواية شخصية واحدة تعيش يوما واحدا ٠ وصاحب هذه الشخصية فنان تشكيلي مثقف ، توقف عن الانتاج والابداع بسبب احساسه بعذاب الخلق والولادة الذى لا يطاق على حد تعبيره ٠ مولع بالأدب والفلسفة والسينما وعلم النفس ، دائم الاقتباس من مصطلحات هذه العلوم والفنون، شارد يحمل الدنيا ، وربما الكون بأسره ، على كتفيه ، مثقل بهموم كثيرة ، يتفلسف ويتمنطق، لكنه يصدر في كل ذلك عن وحدة قاتلة وغربة عنيفة تفصله عن واقعه وتجعله « كافكاوى » السمات والتفكير ٠ ضعيف جنسيا لا يقوى على الجنس ولو كان مع عشيقة أو مومس ، وضعفه عرضي غير عضوى ، لكنه دائم الشبق والحنين للمرأة ، يردد مقتبسات من شعر بودلير ونثر يونيسكو وسارتر ودورنيمات ونشيد الانشاد ومورافيا ٠ يقول عن نفسه انه عاشق «مشكلته انه عاجز دائما عن امتلاك عشيقته»(٦٩) ٠ قرفان متشائم ، يحس الكون عدما أو أشبه بالعدم ، غاضب ، ساخط على كثير من الاشياء ، لكنه مهتم ببلده واحداثها اهتمام الذى يتفرج على فيلم سينمائي فوق مقعد مريح ٠ لا تستطيع أن تثبت عليه فلسفة معينة ، ولكنك تستطيع أن تضمه الى صفوف الوجوديين السارتريين غير الماركسيين ، وان كان فرويديا في الوقت نفسه ٠ ذو خيال غريب ، مريض ، يحلم أحلاما مزعجة أحيانا وجنسية أحيانا أخرى ٠ يبرر امتهانه للمرأة وغربته عنها باننا «لسنا جسدا واحدا داخل جلد واحد» ٠ يروى لنفسه حكايات كثيرة تافهة أحيانا وجريئة أحيانا أخرى ٠٠ ويقدم لنا ، أو ربما يستعيد ، معلومات عن النخل والنمل والتشوه الخلقي ٠ مبدؤه الذى يردده هو « أنا في داخلى اذن انا موجود » ٠ لا يرتوى ولا يروى ٠ مازوكى وسادى في آن واحد ٠ مصاب بعقدة أوديب ٠٠ أحب عشيقته لأن فيها صفات من أمه ، ولأنه يخشى التعلق بأمه فهو يخشى عشيقته ، بل ينفر منها !

هذا المخلوق الغريب الاطوار الذى لا نعرف له اسما أو أرضا اجتماعية محددة يقف عليها ، يواجهنا على طول الرواية باحباطه وفشله ولايطلب شيئا من أحد ٠ وقد صدق الراوى حين اعتبره مات منذ زمن بعيد ، فهو أشبه بخيل البلدية التي كانت تنتظر الرمى بالرصاص قديما حين تشيخ ٠

مادة الرواية مثلثة الأضلاع : ذكريات الراوى عن س ، خطابات س اليه ، مذكرات س نفسه ٠ ومذكرات س ، أو ب ص ، كما يحب أن يسمى نفسه ، هي صاحبة نصيب الأسد مساحة وحجما، وأساس هذه المذكرات هو تيار الشعور من خلال المونولوج الداخلي* ٠

وهذا نموذج من تيار الشعور أو المونولوج الداخلي عند بطلنا «س» أو البورجوازى الصغير ٠ يقول في مذكراته في لحظة رغبة في الكتابة :

« ٠٠٠ فلنبدأ ٠٠ أى شيء يخطر بالبال ٠٠ يجب أن استرخى أولا ٠٠ استرخاء تام ٠٠ يوجا ٠٠ صوت الجهاز ٠٠ انسه ٠٠ يجب الغه تماما ٠٠ هيا ٠٠ أى شيء يخطر بالبال ٠٠ ساعة الصفر ٠ عشرة تسعة ثمانية سبعة ستة خمسة أربعة ثلاثة اثنان واحد صفر ٠٠ أمي ٠٠ أبى ٠٠ الاثنان معا ٠٠ صابون ٠٠ حبر ٠٠ لغة انجليزية «فريزر» ٠٠ «الغصن الذهبى» ٠٠ أحلام ٠٠ فرويد ٠٠ سارتر ٠٠ على خلاف مع الماركسيين ٠٠ مع الماركسيين أنفسهم ٠٠ يجب أن يتفقا ٠٠ صديقي الذى كان صديقي ٠٠ بطني ٠٠ الحصاة ٠٠ روكانتان» ٠٠ ١٩٣٨ ٠٠ سيمون وسارتر ٠٠ هل هذه حياتك أم حياتي التى تتكلمين عنها ؟ ٠٠ لا أفهم في الكورة ٠٠ الكورة خدها مش عارف مين ٠٠ مش عارف مين خدها منه ٠٠ ضربها هيد ٠٠ رأس تتوزن بالذهب ٠٠ خدها فلان ٠٠ فلان بينطق الكورة ٠٠ شاطها ٠٠ شوطة طويلة ٠٠ ياخسارة ٠٠ ليه كده يافلان؟ اخص عليك ٠٠ كانت جون ٠٠ جمهور الاهلى زعلان ٠٠ الفانلة الحمراء ٠٠ الحمراء ٠٠ هاجمهم بشدة ٠٠ الديالكتيك يسير في خط مضاد مع العلم ٠٠ الثورة هي أن يصحب تغير المؤسسات تغير عميق في نظام الملكية ٠٠ التمرد شيء والثورة شيء آخر ٠٠ تمرد زعماء الاقطاع على الاستعمار ليس ثورة ٠٠ الرجل الثورى هو ٠٠ أوه ٠٠ يجب أن أخرج من هذا ٠٠ سارتر كان هنا ٠٠ بعضهم كان يسخر ٠٠ بعضهم قال هذه عشيقته ٠ كانت جميلة ٠٠ عجوز رائعة ٠٠ المثقفون فضحونا ٠٠ « المثقفون » ٠٠ عشيقها الكاتب ٠٠

(*) عن تيار الشعور أو المونولوج الداخلي راجع:
J. Shipley, Dictionary of World Literature, 1968 Edition, pp. 72-73, 751.

غطاء السرير المكسيكي كان أصغر ٠٠ وبعد ؟ مالى بهما ؟٠٠ فكروا فى شيء آخر ٠٠ لا ٠٠ لاتتدخل٠ تداعى الافكار ٠٠ نعم ٠٠ تداعى ٠٠ آنا ألملم نفسى ٠٠ من جديد ٠٠ عشرة تسعه ثمانية سبعة سته خمسة أربعة ثلاثة اثنان واحد صفر ٠٠ صابون ٠٠ رائحة العرق شعر الابطين ٠٠ البالوعة ٠٠ تهدر عرقها فى البالوعة ٠٠ اثقب اللعين ٠٠ مذكراتها ٠٠ فشل ٠٠ فشل ٠٠ فشل ٠٠ الشيء ونقيضه ٠٠ مركب جديد ٠٠ صابون ٠٠ هل اغلقت السخان ؟٠٠ سأموت ٠٠ غاز البوتاجاز مثل اللص ٠٠ يجب أن أقوم ٠٠ لست مجنونا ٠٠ أعرف حالتي ٠٠ الوسواس يحس أنه دون غيره من الناس ٠٠ وانه لا يصلح لشيء ٠٠ وانه لا بد ان يكون ضحية حادث فى الطريق ٠٠ وأنه مريض بمرض معين ٠٠ وأفكاره دائما مضادة للمجتمع ٠٠ ضرب الناس٠٠ اشتهاء المحارم ٠٠ قتل الاطفال والاقارب ٠٠ احساس دائم بالذنب ٠٠ السخان ٠٠ يجب أن أقوم ٠٠ يوجا ٠٠ عشرة تسعة ثمانية سبعة ستة خمسة أربعة ثلاثة اثنان واحد صفر ٠٠» (١٤٩-١٥٠)

اخترنا هذا النموذج لأنه يجمع بين ايجابيات تيار الشعور وسلبياته فى آن واحد ، فضلا عن كونه من أبسط أجزاء مذكرات «س» وأيسرها على الفهم ٠ فهو خال من المعادلات الرياضية والرسوم البيانية والاقتباسات ووسائل الايضاح المختلفة التي يلجأ اليها «س» فى مونولوجه الداخلى ٠ ومع هذا فهو يتطلب فى قارئه شيئا من الثقافة والاطلاع والمعرفة بأمور الادب وخاصة أدب سارتر وسيمون دى بوفوار ٠

ولنحاول الآن تحليل هذا النموذج :

ان « س » يقدم للفقرة السابقة بكوجيتو جديد من بنات أفكاره : « أنا أكتب مذكراتي اذن أنا موجود » ، ولكن الكوجيتو القديم يلازمه بالطبع٠ فهو يفكر ، بل هو دائم التفكير ، ولانه يفكر فهو يسجل أفكاره ، ثم يعرضها علينا على النحو الذى رأيناه ، ولكنه يسجل كما رأينا ، وبنص اعترافه، أى شيء يخطر بباله ٠ وهذه أولى سلبيات تيار الشعور كتكنيك أدبى ، وليس كأداة من أدوات التحليل النفسى عند فرويد أو يونج ٠ ذلك أنه اذا ارتفع تيار الشعور كأداة عملية الى مستوى التكنيك الادبى فلا بد أن يصحب ذلك ما أشرنا اليه من قدرة على الرقابة والضبط ، والا صار الامر هذيانا أو «أى شيء يخطر على البال» ٠ غير أن «س» ينبهنا الى انه سيسجل أى شيء يخطر على باله ، وكأنه يدعونا الى أن نغفر له زلات باله هذا ، وكأنه أيضا يحول تيار الشعور من وظيفته الادبية الى وظيفته العلمية كأداة لتحليل نفسية صاحبه باعتباره حالة مرضية بالطبع ٠

ومع هذا كله فاننا هنا أشبه بالمتفرج على مسرحية مرتجلة دون نص محدد ٠ ولا غبار فى أن نرتجل مع الممثل ، فنسقط أو نضيف جملا وعبارات ، بشرط أن يكون الارتجال ، أو مايمكن أن نسميه بالمشاركة فى الخلق الفنى ، قائما على ادراك ماهية الدور وابعاد الشخصية التى تمثله٠

لا بد أيضا من توافر نوع معين من المعرفة ، كما قلنا ، حتى تكتمل متابعة تيار شعور «س» فى الفقرة الطويلة التى اقتطفناها منه ٠ ففريزر هو مؤلف كتاب « الغصن الذهبى » الذى يتضمن تحليلا مقارنا للعقائد البدائية وألوان الفولكلور القديمة ، وروكانتان هو بطل رواية « الغثيان » لسارتر التى ظهرت عام ١٩٣٨ ، وقد سبق أن أشرنا الى اهتمام روكانتان بالحصاة والقائه اياها فى الماء عوضا عن القاء نفسه ، والحديث عن الديالكتيك والثورة والتمرد أثر من آثار خصام سارتر وكثيرين من الوجوديين مع ماركس والماركسيين ، و «المثقفون» رواية معروفه لسيمون دى بوفوار التى روت بعضا من قصص حبها ، وخاصة مع عشيقها المكسيكي ، وذكر الصابون والعرق مرتبط بعلاقة «س» الشخصية بنوع معين من العرق عرفه فى أمه طفلا ، ثم استهواه شابا وعشيقا !

لا بد اذن من معرفة سابقة بهذه الاشارات ، وهي معرفة تكبد القارىء العادى الكثير ، فما بالنا اذا فرض علينا «س» أن نعرف أنوب وباتا وفوطيفار ، وأن نعرف «يهوديت» وعشيقة بودلير الزنجية ، الخ ٠

غير اننا اذا توغلنا فى الرواية فما أكثر ما تواجهنا مشكلة او ضرورة فرض الرقابة على تيار الشعور ، بالمعنى الأدبى للمصطلح ، أى بحيث لا تظهر الرقابة ، وبحيث تكون رقابة بلا رقابة كما قلنا ٠ وهى مسألة لا يمكن تلقينها فى الواقع ، وانما يدركها الكاتب الموهوب بالطبع ٠ وهى تشكل حجر الزاوية فى تيار الشعور كتكنيك أدبى وليس كأداة علوية ٠ وأهم مظاهر انعدام الرقابة هنا هو تكرار التفاصيل بلا مبرر ، والتطبيق الحرفى لقانون تداعى المعانى ٠ ومن قبيل التكرار فى الفقرة التى نقلناها هنا ما حدث بالنسبة لعد الارقام بالمقلوب من عشرة الى صفر٠ ومن قبيل التطبيق الحرفى لقانون تداعى المعانى فى هذه الفقرة أيضا ما حدث حين يقول «س» : « جمهور الاهلى زعلان ٠٠ الفانلة الحمراء ٠٠ الحمراء ٠٠ هاجمهم بشدة ٠٠ الديالكتيك يسير فى خط مضاد للعام» ٠ فقد استدعى ذكر الفانلة الحمراء التى اشتهر بها لاعبو النادى الاهلى ذكر الشيوعيين ، وكان ذلك بمؤثر اللون الاحمر ٠٠

الفائلة حمراء والشيوعيون حمر . ومثل هذا التداعي يؤدي في النهاية الى مالا يحصى من التفاصيل التي يأخذ بعضها برقاب بعض . وهو أيضا تداع آلي في الحقيقة لا مجهود فيه ، ولافن، لولا أنه ارتبط هنا بالعمد وسبق الاصرار على ممارسته . ولكنه على أي حال يعد من سلبيات تيار الشعور كتكنيك أدبي لم يرتفع عن وظيفته كأداة للتحليل النفسي .

كيف تتكون الصورة في هذا التيار الشعوري ؟ أن الصورة الواقعية تمر بهذا التيار فتغوص فيه ، وتصطبغ بمكوناته ، وربما تفقد كثيرا من خصائصها الاولى ، ثم تخرج في ثوب جديد غالبا ما يكون ثوبا فكريا .

يقول س في مذكرات فتاة السينما التي تخيلها وتحدث بلسانها :

« سأبدأ مذكراتي حسب تسلسل الاحداث . وسأكتب الآن عن بداية تعارفنا .. جلست اليوم كالمعتاد خلف شباك التذاكر وأمامي طابور قصير من رواد حفلة الساعة الثالثة .. وجمهور هذه الحفلة يكون قليلا عادة .. ومعظمه من العشاق . كل عاشق يطلب تذكرتين ويصوب نظره الى اللوحة .. الى المقاعد الخلفية .. وقد اعتدت في تلك اللحظة أن أسلي نفسي بالنظر الى الوجه الذي أمامي ، بالرغم من أنهم عادة يكسون وجوههم باقنعة جامدة .. أو يتظاهرون بعدم المبالاة .. ولكنني كنت أركز نظري الى عيونهم بالذات .. فهي ثقوب الأقنعة التي لا يمكن رتقها .. فاذا كانت مقاعد الصف الخلفي لم يتم حجزها بعد .. لمعت الفرحة في الثقبين .. اما اذا كانت محجوزة .. فان خيبة الأمل تطل منهما .. ويدخل صاحبهما يده من فتحة الزجاج .. وقد امتد اصبعه في تردد وحيرة كأنه مجس كاسحة الغام .. يحاول أن يميز بين بقع الخطر والأمان .. وأخيرا يستقر .. في استسلام .. (٩٠ / ٩١) .

غير أن هذه الصورة ذهنية في النهاية ، أي أن الصورة الواقعية للموقف دخلت مصهر الذهن واكتسبت هذا النوع من المونتاج التحليلي الذي تعرفه السينما ، كما تخلصت من خصوصية الواقع وتفاصيله واكتسبت هذه المسحة الفكرية المحددة التي طبعتها . والواقع أن هذه الخصائص التي أشرنا اليها في تكوين الصورة تشمل عنصر التصوير في الرواية بشكل عام ، حتى لتصبح الصور في النهاية صورا فكرية قائمة على المونتاج التحليلي ، وهو مونتاج فكري بالدرجة الأولى .

وليس معنى هذا أن تيار الشعور يضيق بالصور الواقعية ، فما أكثر ما نجد في رواية « عوليس » لجيمس جويس صورا واقعية ، وما أكثر ما تبدو الرواية تسجيلية ، أشبه بالكاميرا السينمائية ، تنقل الى الورق مدينة دبلن عام ١٩٠٤ بشوارعها ومدارسها ومكتبتها القومية ، الخ . ولكن «س» في «رغبة سرية» يختلف كل الاختلاف عن ليوبولدبلوم مندوب الدعاية المتجول في « عوليس » ، لا في كونه يعيش في زمان ومكان مختلفين ، وانما في احتفاظه الى النهاية بمسافة معينة بينه وبين عالمه ، وهي مسافة أشبه بالحاجز الزجاجي ، ولو أنه حطم هذا الحاجز لتفجر عالمه أكثر مما تفجر ، ولخرجت مناديل بمختلف الألوان كالتي تخرج من فم الحاوي . ولكن س يشبه من بعض النواحي ستيفن ديدالوس في « عوليس » هذه ، ولا سيما في ضياعه وسفسطته وتعالمه . ولكن الشبه عارض ، غير مقصود ، فلم تترجم الرواية بعد الى العربية ترجمة كاملة دقيقة ، وما نشر منها مترجما لا يتجاوز بضع صفحات ، وكذلك ما كتب عنها لا يتجاوز بضع مقالات . وليس من اليسير على الاطلاق ترجمتها هذه الترجمة الكاملة الدقيقة الا اذا توافر لها شرطان مستحيلان في النهاية ، هما أن يبعث جويس حيا، وأن يجيد هو نفسه العربية ليترجمها لأنه الوحيد ـ للأسف ـ القادر على مثل هذه الترجمة!

في الرواية اغراب .. مثل قول الراوي : « كان كل شيء أسود .. حتى أنني تساءلت ساعتها لماذا لا يتلون الضوء الصادر من المصباح باللون الاسود أيضا»(٧) ، ولكنه في الحقيقة اغراب لا يحسب على الرواية بقدر مايلحق بغرابة الشخصية وراويها . وفيها حذلقة حين يقول س «خصل من الشعر تتدلى فوق كومة من اللحم .. مورافيا مغرم بهذه اللقطة .. في السأم جعل سيسليا تبول أمام دينو .. وفي الانتباه جعل Totentanz تبول أمام فرانشيسكو ..» ولو كان كتب اسم توتنتانز بالحروف العربية لكان أسلم، ولكنها حذلقة س في النهاية التي تقوده في مواضع أخرى الى رسم معادلات ومسائل حسابية ، وهي حذلقة لا تحسب أيضا على الرواية ، ولكن الذي يحسب عليها هو تلك الاخطاء اللغوية التي تناثرت هنا وهناك (صفحات ٥٥/٩٤/١٠٠/١٠٣/١٠٥/١١١/١٢٦/١٣١/١٤١/١٥٢/١٨٠ على سبيل المثال) . وفيها تلاعب بالألفاظ على لسان س مثل قوله « في أعلى فخذها حسنة . حسنة في أعلى فخذها . أعلى فخذها فيه حسنة»(١٦٠) ولكنه تلاعب طفيف لا يقارن بمغامرات ديدالوس اللغوية مثلا ، وهي مغامرات شاقة رهيبة لا تزال موضع الدراسة عند جمهور الأكاديميين .

وفي الرواية كذلك كثير من الهوامش التي يثبت فيها س أو راويه ـ لا ندري بالضبط ـ مواضع الاقتباسات التي يقتبسها من التراث

الادبى العالمى ، ولكن هذه الهوامش كادت أن تنعدم تقريبا فى النصف الثانى من الرواية ، ولو كانت قد انعدمت فى النصف الاول أيضا لكان ذلك أفضل ، فسياق الرواية أولى بهذا كله • وفى هذه الرواية أخيرا استخدام لا محل له للترقيم ، اذ تبدو النقطتان(••) بديلا للفاصلة(،) التى تصح فى مثل هذه الكتابة القائمة على التداعى ، والتى يصح فيها أيضا ـ مثلما حدث فى بعض الروايات الاوربية ـ أن يستغنى نهائيا عن علامات الترقيم •

نعود الى س ، ذلك الشخص الغريب العاجز الذى يمثله قوله : «فى الحجرة امرأة عارية •• ورجل لا يخلع ملابسه ـ ١٠٢ » انه يسعى الى الجنس ثم يفر منه • وربما لو حللنا هذا السعى والفرار بلغة فرويد لكان س نموذجا لضحايا عقدة أوديب ، وهو نفسه قد حاول أن يكتشف هذه العقدة فى داخله عن طريق التبحر فى كتابات فرويد وتلاميذه ، فخرج من محاولة الاكتشاف مقتنعا بالاوديبية على طراز فرويد •

ولكن •• ثمة مظهر آخر هام من مظاهر شخصيته • وذلك هو انقسام هذه الشخصية • انه مصاب بالشيزوفرانيا ، ووجهه الآخر هو الراوى نفسه • فبينما يمثل الراوى ـ اذا استعرنا لغة فرويد ـ الأنا العليا Super Ego فى رقابتها على الأنا ، وانتقادها لافكارها وتصرفاتها ، نجد الانا Ego ممثلة فى س من حيث هى تجربة الفرد مع نفسه أو أفكاره وتصوراته عن نفسه ، أو الوحدة الحية التى تمثله • ولكن لغة فرويد مضللة أحيانا ، ويكفى أن نقول ان الراوى فى تعليقاته هو الوجه المتعقل للتجربة ، بينما س فى تصوراته وسيلان شعوره هو الوجه النشط الفاعل للتجربة • فاذا كان س يكدس الاشياء أمامنا فان الراوى يصنفها • وكلاهما فى النهاية وجهان لشخصية واحدة•وهذا هو ما يعنى المؤلف من اللغة الواحدة التى تحدث بها الراوى و «س» أو الراوى ومخلوقه ان صح التعبير ، ذلك المخلوق الذى يذكرنا من بعض النواحى بشخصيات أبطال المقامات القديمة ، مثل أبو الفتح الاسكندرى بطل مقامات الحريرى التى يرويها عيسى ابن هشام • فالمفروض فى رواية تيار الشعور ذات الشخصيات المتعددة أن تتباين لغة هذه الشخصيات وأمزجتها واحساسها بالاشياء ، حتى لا تكون لغة الشخصيات هى لغة المؤلف وأمزجة الشخصيات وأحاسيسها هى مزاج المؤلف واحساسه كما حدث فى روايات فرجينيا وولف مثلا • وربما كان أوضح عيب فى رسم شخصية س هنا ان المؤلف جعله شديد الادراك لذاته ، مراقبا لأفكاره ومشاعره طول الوقت • وهذا هو ما أدى فى النهاية الى ما سبق ان أشرنا اليه من وجود الحاجز الزجاجى بينه وبين عالمه . وكذلك الى ضيق هذا العالم الذى يعيش فيه ، وهو عالم ذهنى بالدرجة الاولى مغترب عن العالم الواقعى الاجتماعى الذى كان المفروض أن يلقى أضواء كثيرة ومفيدة على عالم الذهن والافكار • فها هو س منزوع الجذور الاجتماعية ، لا يلقننا شيئا عن العالم الاجتماعى الذى يعيش فيه أكثر من النتف القليله •ولايكفى بالطبع أن يصف نفسه بأنه بورجوازى صغير حتى نحدد أو نتصور الطبقة الاجتماعية التى ينتمى اليها • وحتى هذه الطبقة نفسها مشكوك فيها • فالبورجوازية الصغيرة تتكون علميا من صغار الموظفين والتجار وما اليهم ، بينما س مثقف يملك سيارة وينتمى بقلبه وتطلعاته الى البورجوازية نفسها ، ولكنها على أى حال صفة تأخذها مأخذ التهكم من جانب س على نفسه !

ان « رغبة سرية » رواية تقوم على قانون التراكم • فبطلها س يكدس الاشياء كما قلنا ، ويطرح العديد الذى لا يحصى من المعلومات والخواطر ، دون تمهل أو تأمل لما يطرح ، حتى ليصعب على القارىء فى النهاية أن يتابعه فى تراكمات شعوره المتابعة الفورية الواجبة حقا ، ومثل هذا النوع من الروايات عسير القراءة ، ويتطلب من قارئه استعدادات خاصة كما سبق ان قلنا • وربما كانت شخصية الراوى هى الفرصة الوحيدة التى أتاحها لنا المؤلف كى نتابع من خلالها أبطاله وأفكارهم متابعة عقلية ، الا أن المتابعة العقلية وحدها لا تكفى • وهنا يقفز الى الخاطر دور الشعر • فلو أن المؤلف حطم الحاجز الزجاجى السابق ، وفجر س من الداخل أكثر مما فعل ، وقلل من التجريدات الذهنية لتألقت ـ على الأقل ـ نتف الشعر القليلة التى تناثرت واختفت تحت التراكمات العقلية •• ذلك أن تكنيك تيار الشعور حين يستخدم استخداما جيدا يطلق العنان للشاعرية الكامنة فى البشر ، ويزيح من فوقها تلافيف العقلانية ، وعندئذ لا تكون الاستجابة أو المتابعة عقلية فحسب •

ولكننا نتساءل أخيرا : ما هذه الرغبة السرية التى تحملها الرواية اسما وعنوانا ؟ هل هى الرغبة فى الموت التى كمنت فى داخل س طوال مذكراته حتى اكتشفها صاحبه أو نصفه الآخر ؟ اذا كانت كذلك فلماذا تكون سرية ؟ ان الراوى يعلن فى البداية موت س وهو موت مدنى كما يقول القانون الرومانى ، أى موت يحيل الانسان الى شىء ، ويسلبه ارادته فى التصرف، فلايستطيع أن يبيع أو يشترى • وهذا الموت المدنى سبق الموت الفعلى ، لكنه هو الاساس فى الحقيقة ، فما الموت الفعلى هنا الا كالخط الذى يوضع تحت

البقية ص ١١٣



توضيح

عندما كتبت دراسة « فى المحتـوى الثورى لأدب الشرقاوى » ضمن سلسلة دراسـات عن قضايا الثـورة والمجتمع فى القصة العربية المعاصرة ، كنت أعلم مقدما بمدى ما ستثيره هذه الدراسات من اعتراضـات ناجمة عن حساسية القراء والكتاب معا للنقد على حد تعبير كاتبنا الاستاذ يوسف الشارونى . ذلك انى أقدمت على كتابة هذه الدراسات بهدف أساسى هو محاولة خلق صوت مستقل يتخطى أسوار الشللية المقامة حول الاعمـال الادبية والتى حولتها الى نوع من الكهانة طبعت حيـاتنا الادبية بالركود وعبادة الأصنام . وقد كتبت هذه الدراسات بايمان وثقة فى قضية طرح المفـاهيم الشـللية التقليـدية ومنـاقشة الاعمال الادبية ـ التى رانت عليها الاخطاء الشائعة ـ بتقدير لدور هذه الاعمال فى خدمة قضية الحرية والاشتراكية .

ولكننى لم أتصور أن تتصدى كلمات سطحية للتهجم على دراسة موضـوعية جادة احتلت جزءا كبيرا من صفحات مجلة « المجلة » .

وخلاصة الموضوع أن السيد / نبيل فرج قد تحرك أو حرك بعد مضى شهرين على نشر دراستى عن المحتـوى الثـورى لأدب الشرقاوى بمجلة المجلة، وكتب تعقيبا على هذه الدراسة . وقد ذكر كاتب التعقيب فى مستهل كلمته بأن مادفعه الى كتابة سطوره هو الحرص الشديد على مكانة عبد الرحمن الشرقاوى من هذه الدراسة ـ الممتلئة بالاخطاء النظرية والتطبيقية ـ التى تحركها رغبة شرهة فى تحطيم كاتب كبير . ويبدو أنه لم يقتنع بجدية مزاعمه ـ والا لذكرها ـ فلجأ الى فرعية أخرى حـول نشر هـذه الدراسة فى مكانين مختلفين . ثم انتـهى الى ضرورة نحـو كاتب الدراسة من الوجود الادبى لهذا السبب . (وأنا هنا أحاول التخفيف من حدة الالفاظ) .

وكان من الممـكن اسـقاط هذه الكلمات السطحية من حسابنا لولا أن كاتبها استخدم لغة ـ حافلة بالاسـتعداءات والحرمانات ـ أكبر من قدراته الحقيقية ؟!

وأوجز رأيى فى النقاط التالية :

* ان عبد الرحمن الشرقاوى كاتب ومناضل سياسى وقد كتبت هـذه الدراسة من خلال هذا المفهـوم . ولكن لعبد الرحمن الشرقاوى بعض الاعمال الهابطة فنيا وموضوعيا وقد رفعت هذه الاعمال بواسطة الشللية وعبادة الاصنام وهواة تقديس الاعمال وأيضا بسبب تجنب الحساسية الشديدة للجمهور والكتاب نحو النقد .

ولقد تصـور كاتب التعقيب انه يستطيع بسطوره المتسرعة القضـاء على كاتب الدراسة وليس باللائق الحديث عن ماض سياسى وأدبى بدأ مع بدايات الخمسينيات .

ولعل انطلاقه من هذا الفهم الخاطىء والتقدير السيىء لقدراته جعله يتصور أن بمقدور أى كاتب أن يهـدم عمل كاتب آخر ، كاتهامه لدراستى بمحـاولة تحطيم كاتب كبير .. الخ وكنت أود بصـدق أن يتمـكن الكاتب من كتابة دراسة موضوعية بالرد على القضايا التى أثارتها الدراسة التى استهدفت البحث فى المضمون الثورى لأدب الشرقاوى ، بدلا من الاكتفاء بذكر عبارات غامضة ردا على دراسة محـددة شغلت عددا كبيرا من صفحات المجلة .

غير أن الكاتب لم يذكر سوى عبارات التمجيد الكليشيهية التى مجتها الحياة الادبية وتحـاول الحركة الادبية تخطيها .

ولا أعرف كيف يتفق اتهام الكاتب للدراسة بالتشهير وتحطيم كاتب كبير مع اعتراف الكاتب بالدقة التى تتبعها المجلة فى اختيار موضوعاتها وكتـابها . فاعتقـد أنه لو لم تكن الدراسة موضوعية وجادة لمـا حازت موافقة أستاذ جامعى جليل وناقد كبير مثل الدكتور شكرى عياد .

هذه ناحية والنـاحية الاخرى ان الدراسة تؤكد فى سـطورها على موقـف عبد الرحمن الشرقاوى ككاتب ومناضل سياسى قام بالثورة ضد النظام الملكى شبه الاقطاعى المستعمر وضد الحياة الادبية الآسنة .

وعندما تحاسبه الدراسة فانما يحدث هذا من خلال هذا المفهوم الثورى لأدبه • غير أن كثيرا من المسلمات أو المقدسات فى حياتنا الادبية ينبغى أن يزال عنها تراب الشللية المتراكم• ومن هذه الاعمال للشرقاوى الارض والشوارع الخلفية ومأساة جميلة على وجه الخصوص كما أوضحت الدراسة بالتفصيل •

* لجأ الكاتب الى التعميم فى نقده للدراسة دون أن يناقشها مناقشة موضوعية تعنى بالرد على فقراتها • فليس بالكلمات الجوفاء القليلة يهدم عمل أدبى يستغرق شهورا قراءة وكتابة •

* ان أسلوب الاستعداء غير مقبول كقول الكاتب لمصلحة من تكتب مثل هذه الدراسة عن الشرقاوى • ألا بد أن يكتب الكاتب لمصلحة أحد ؟! اذا كان كل رأى يواجه بمثل هذا الارهاب الفكرى فان هذه دعوة مريبة لتكميم الكتاب •

* ان الكاتب انتحل لنفسه ــ دون حق ــ صفة الحديث نيابة عن المجلة وعما يجب ولا يجب •

* ان كاتب التعقيب ترك الدراسة الموضوعية لعجزه عن الرد عليها موضوعيا وحرف الموضوع باصطناع قضية جانبية عن اعادة نشر الاعمال الادبية •

* ان نشر كتابات كاتب ما فى أكثر من مكان يتم بهدف أسمى من أن يدركه الذين لا يعرفون سوى الأجر والتجارة فى عالم عربى ليس للأدب فيه أى مقابل مادى واذا وجد فهو رمزى وغير مجز فان ذلك النشر يتم فى سبيل نشر قضية وذيوعها فى أكثر من مكان ومن أجل الانفتاح على العالم العربى وتخطى الحدود الاقليمية بين الامة العربية والتقريب بين الثقافات والكتاب العرب فان الكتاب هم أقدر الناس على تحقيق الوحدة عن طريق الانفتاح على العالم العربى بالنشر فى الدوريات وغيرها من المنشورات العربية المختلفة • وهذا لا بد أن يفوت على من يكتب لشهوة النشر أو محاولة كسب المال •

وليس خافيا على العاملين فى الحقل الادبى ان الكتابة لصحف عديدة تتم بدون مقابل • وقد نشرت معظم كتاباتى فى البلاد العربية بدون أجر كالاداب والاديب والحرية ودراسات عربية وهى تمثل النسبة العظمى من كتاباتى • اذ أن النشر فى مصر معروف جيدا مدى اختناقه وعلى سبيل المثال فاننى لم أنشر بالمجلة سوى خمس مقالات طوال خمس سنوات منها مقال ظل تحت الطبع بالمجلة مدة سنة ونصف سنة • (أزمة البطل الثورى فى أدب نجيب محفوظ) •

* ان العمل الادبى ليس مربحا على الاطلاق اذا قيس بالمقياس المادى الا للذين لا يتعرضون للعناء فى التحصيل والمعاناة فى الكتابة والذين يعتمدون فى حياتهم الادبية على اجابات الآخرين• واذا قصدنا الربح المادى فان أقل الاعمال شأنا أكثر ربحا من الكتابة ان الكتابة حبنا وقدرنا وهى لذلك تمتص مافى جيوبنا لقاء الكتب برضى تام •

* ان أسلوب استعداء المجلة ومحاولة اكتساب مواقف عن طريق التشهير يتم لأهداف شخصية ودوافع مريبة • وهناك بعض الكتاب نشروا فى مجلات مقالات سبق نشرها فى أمكنة أخرى ••

وليس هذا النشر المتكرر قاصرا على كتاب المجلة فحسب وانما يمتد الى غيرها من المجلات • الا يكتب جميع كتابنا مقالاتهم فى الصحف ثم يجمعونها فى كتب ويقبضون بذلك عن المقال الواحد مرتين • بل انى لاعرف واقعة حديثة قبض فيها أحد النقاد الشبان مكافأتين عن عمل واحد ومن خزينة واحدة عندما نشر مقاله بمجلة ثقافية ثم نشره كمقدمة لرواية على وشك الصدور • ثم سيضمه مع مقالات أخرى للمرة الثالثة فى كتاب• وهو يحدث مع المتعاملين مع الاذاعة أيضا وقد نشرت المجلة مواد اذاعية مدفوعة الأجر ثم ضمتها كتب وهكذا ••

وأنتهى الى قصة نشر هذه الدراسة فى المجلة والحقيقة • فأصحح بادىء ذى بدء للكاتب تاريخ نشر الدراسة بليبيا ــ وربما كانت مسئولية

الخطأ ترجع الى ملقنيه ـ فقد نشرت ابتداء من ١٨ أبريل وليس ٢٥ أبريل ١٩٧٠ .

* لقد كتبت هذه الدراسة وسلمت أصولها للأستاذ أحمد عباس صالح رئيس تحرير مجلة (الكاتب) . غير أن الظروف الجديدة لتخصص المجلات الثقافية واستبعاد مواد الأدب من «الكاتب» جعل الدراسة من اختصاص المجلة فأحيلت اليها وقد زارني صديقي الكاتب والمناضل الليبي الاستاذ رمضان عبد الله وسألني عن آخر أعمالي فقدمت له هذه الدراسة مع دراسة أخرى وسافر الصديق . وفوجئت بعد ذلك بفترة طويلة بارساله الدراسة منشورة في جريدة الحقيقة .

* ان الدراسة نشرت مسلسلة على ستة أعداد اسبوعية من الحقيقة ثم جاء نشرها بالمجلة بمثابة تجميع لها في مجلة شعارها سجل الثقافة الرفيعة .

* ان نشر الدراسة بجريدة يومية ليبية لا يتعارض مع نشرها بمجلة أدبية متخصصة للاختلاف الواضح في نوعية القارىء فالحقيقة تتوجه الى قارىء ليبي عادي وهي صحيفة سياسية عامة وسريعة . أما المجلة فهي موجهة الى قارىء عربي متخصص ومثقف . ولست بحاجة الى ذكر بيانات توزيع المجلة في ليبيا وتوزيع الحقيقة في مصر .

* ان هذه الدراسة بالذات نشرت بالحقيقة بدون مقابل اذ أنها نشرت بدون اتفاق وكانت بمثابة التعارف . أما قيمة المكافأة بالمجلة فلاداعي لذكرها خجلا من تواضعها ولأنها لا تغطي أثمان الكتب والمراجع .

أحمد محمد عطية

رغبة سرية

بقية المنشور ص ١١٠

الكلمة المكتوبة فلا يغير شيئا من حروفها أو وضعها . ثم يعلن س في النهاية اكتشافه لنظرية العالم أوتورانك في « العطب الولادي » ، وحنين الانسان الى الجنة المفقودة ، أي «تلك الفترة التي قضيناها داخل أجسام أمهاتنا حيث كنا نجد كل شيء دون سعي أو معاناة» .. هذا الحنين الدائم الى عالم الطفولة ، الى عالم ما قبل الولادة بمعنى أصح ، هو حنين الى الموت بمعنى ما .

هي اذن رغبة علنية تماما في الموت والتلاشي. أما الرغبة السرية الحقيقية فتكمن في عقدة أوديب التي تحاصر س . فهو يرغب في مضاجعة أمه ، وتتجسد هذه الرغبة كثيرا فيما يفاجئنا به من اسقاطات الشعور واللاشعور على السواء .

ولكن تبقى نقطة هامة . ينهي س أوراقه والرواية معا مخاطبا صاحبه بقوله :

« اسمع .. لقد قررت أن أعيش التجربة.. سألقي بنفسي .. فوق احدى العمارات .. اتصورك تبتسم .. أعرف انني جبان .. أنا أحسد رجل الفضاء عندما يمارس حالة انعدام الوزن .. ولكن حتى هذا يكلم نفسه ساعتها.. يستعمل اللغة وهي نتاج تاريخ طويل من التطور الحضاري للانسان.. ماذا أفعل ؟» (١٨٥ـ١٨٦).

في هذه الفقرة اعتراف صريح بخطوة أو تجربة الانتحار المقدم عليها س ، واعتراف صريح أيضا بأنه جبان ، وبأنه لا يدري في النهاية ماذا يفعل ، ومن هذه الاعترافات ـ سيدة الادلة أمام القانون ـ نشعر ، ان لم نكن نتبين ، اننا أمام نكتة أخرى من نكات س وغرائبه . فهو في رأينا لم ينتحر لأنه جبان من ناحية ، ولأنه ميت موتا مدنيا من ناحية أخرى . أما حديث صاحبه عن موته ومشاهدته له ميتا فهو نكتة أخرى من نكاته على وجهه أو نصفه الآخر المتمثل في س هذا .. واذا كانت الرغبة في الموت والتلاشي رغبة علنية كما أشرنا فهذا دليل آخر على أن س لم يمت ، فضلا عن عدم حاجته الى الموت نفسه .

لقد قيل عن جيمس جويس انه كاتب الكتاب ، كناية عن صعوبة رواياته ـ ولا سيما «عوليس» ـ وتعذرها على القارىء المثقف ، فمابالك بالقارىء العادي ! .. ولا شك أن عزت الامير ليس في صعوبة جويس ، وليست روايته هذه بمتعذرة على القارىء المثقف ، وان كانت متعذرة على القارىء العادي . ولا شك أيضا انه قادر على تطوير امكانياته الفنية وتطوير استخدامه لتيار الشعور والمونولوج الداخلي . ولا شك أخيرا أن روايته «رغبة سرية» هي ـ حتى الآن ورغم كل ما ذكرناه ـ أنضج رواية مصرية طرقت هذا التكنيك الوافد علينا حديثا .



مجلة الآداب ـ بيروت

النقش على الماء

كتبت نازك الملائكة فى عدد هـذا الشهر دراسة عن الاديب والمجتمع ، ولاحظت فى البدية ان كلمة الأديب « قد أفرغت من معناها الخلقى والروحى وصرت على معنى بـلاغى ، فأصبح الأديب يعنى من يكتب بأسلوب جميل فيه بلاغة التعبير وجمال الصورة والرمز » وعلى ذلك رأت أن تحـدد أولا من هو الاديب ، وميزته بخمس صفات اسـاسية ، تميز الصفوة من الناس أو الخواص · أولى هذه الصفات : العلم ، وثانيها : العمـل « فلا نفع فى عالم يعلم الناس المبادىء والقيم ثم لا يعمل هو بها ، ولايكون مثالا مجسدا لها ، قال تعالى « أتأمرون النـاس بالبر وتنسون أنفسكم» وثالث هذه الصفات: الاستقلال الفكرى عن التيـارات التى تجرف المجتمـع ، والصفة الرابعة : ازدراء الشـهرة والمناصب ، فالاديب كالجندى لا يبالى ان يقتل فى سبيل الحق « وانما يعمل الاديب بالحـديث النبوى «من رأى منكم منكرا فليغيره بيده ، فان لم يستطع فبلسانه ، فان لم يستطع فبقلبه ، وذلك أضعف الايمان » وخامس هذه الصفات : أن هؤلاء الخواص يملكون ذهنا مشـعا له ومضات وسبحات ورؤى · هذه شروط لازمة ، لا بد أن تتـحقق فى كل أديب يطمح أن يكون له دور فى بناء المجتمع ·

أما المجتمع ·· المجتمع العربى طبعا ، فترى الـكاتبة الفـاضلة أن فيه مجموعة من الظواهر الفـكرية الخطيرة ، وهذه الظواهر أربعة · أولى هذه الظواهر : ان المثل والافكار لا ترد الى المجتمع على شكل قيم يراد فحصها، وانما تداهمه مداهمة التيار الجارف ، ولذلك تنزل بنا الافكار الجديدة فننقاد لها دون أن نسأل لماذا ، وتضرب الكاتبة مثـلا بظـاهرة الغموض فى الادب العربى وفى الشعر خاصة ، ولا تجد لذلك سببا الا الانقياد الأعمى للغرب · والظاهرة الثـانية ـ وهى قطعا الظاهرة الاولى ـ هى الانقياد المطلق لما يأتى به الغرب ، وهذه الظـاهرة أخطر من كل الظواهر لسببين : الاول « أننا سنصير الى ازدراء كل ماهو عربى» والثانى «أن الغرب الذى نقلده اليوم يسير الى التفسخ والانهيار » والظاهرة الثـالثة هى : التجزيئية التى غلبت على الفكر العربى ، فأصبح الناس يظنون أن العلم غير الدين ، وتنعكس هذه التجزيئية فى جهل الناس بقيمة اللغـة « ولقد لفتت نظرى هـذه الظاهرة الجميلة التى ميزت الحيـاة العقلية فى الجاهلية وصدر الاسلام ، ظاهرة الايجـاز المطلق ، فقـد كانوا يصوغون قوانينهم الخلقية فيما سموه بالحكمة ، والحكمة تقـال فى أربع كلمات أو خمس لا تزيد » ومن أجل هذا صاغ الجاهليون أعظم المعانى فى البيت الواحد من الشعر · والظاهرة الرابعة أن المواطن العربى أصـبح يعطى للمعتقدات قيمة مطلقة فى ذاتها ، وضربت الكاتبة مثلا بلفظتين هما : الحرية والتجديد ، الحرية التى يفهمها الناس فى بغداد مثلا على أنهـا حرية استعمال مكبرات الصوت وازعاج الناس · والتجديد الذى أطلق من كل قيد ، فأصبح كل جديد أفضل من كل قديم ، وترى الكاتبة أن التجديد ينبغى أن يحدث مرة واحدة ، وتضرب أمثلة كثيرة للدلالة على التجديد المضر ، منهـا مثلا أننا أصبحنا ننادى الشخص باسم أبيه لا باسمه ، ومنها أننا نخاطب المفرد بلفظ «أنتم» والصحيح أن نخاطبه بلفظ «انت» ، وقد انسقنا فى هذا وراء الفرنسيين « ولو كانت طريقتهم منطقية أو كان استعمالهم أصـح لغويا لكان الوجه فى تقليدنا لهم ظاهرا ، ولـكننا أحرى أن نعطيهم طريقتنا ، وننهـاهم عن هذه الفوضى النحوية » وتخلص الكاتبة الفاضلة من هذا كله الى أن المجتمع العربى مجتمع يغلب عليه الجهل والظلام ، وتقسم الناس فى هذا المجتمع الى فريقين : « أكثر من سـبعين بالمـائة أميون مغمورون لا قيمة لهم سـوى أنهم قوى عمياء ، والثلاثون بالمائة الباقية جلها متعلمون لامثقفون»

وفي نهاية هذه الدراسة تحدد نازك الملائكة دور الأديب في المجتمع ووظيفته فتقول « ومهما يكن من أمر فان قدرة الاديب النموذجي على الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر أكبر من قدرة المثقف والمتعلم لسبب واحد : هو أن الاديب حامل قلم مبدع يستطيع أن يغلف المثـــل بالسكر والعبير فتنفـــذ الى القلوب الصماء وتفتحهـــا للضياء الغامر ٠٠ »

هذه هي دراسة ـ السيدة نازك الملائكة ، وقد حاولت ما أمكن تلخيصها بكل أمانة،وحافظت على التقسيمات والتفريعات التى قدمتها، فالاديب يحدد بخمس صفات ، والمجتمع به أربع ظواهر خطيرة ، ومنها ظاهرة أخطر من غيرها لسببين ، وهناك خطآن فى موقفنا من المجتمع العربى ٠٠ وهكذا ٠٠ وهكذا ٠

ولاشك أن اخلاص الكاتبة الفاضلة هو الذى دفعها الىهذا التفصيل والتفريع والتقسيم وضرب الأمثلة ، حتى تبرز بصـورة أكثر وضوحا علاقة الاديب بالمجتمع ، ثم واجبات الاديب تجاه هذا المجتمع ٠

ولكن ما الذى يصـــل الى القارىء من هذه الدراسه الواضحه ؟ ماذا تريد الكاتبة أن تقوله بعد تحديدها لصفات الاديب وظواهر المجتمع ؟ تريد بالضرورة أن يكون الاديب جزءا من مجتمعه ملتحما بمشـــاكله معبرا عنه عاكســـا لأحلامه وآماله ٠ واذا كان هذا ما يصل الينا من الادباء فى كل العصـور عن طريق ما يبدعونه من فن ، فهل فى قدرة أديب نازك الملائكة ان يفعل هذا ؟ هل يستطيع بصفاته التى حددتها أن يكون معبرا عن أحلام مجتمعه ، بل هل يمكنه أن يصل أولا الى هـــذا المجتمع ويعرفه ليعبر عنه بعد ذلك ؟ نشـــك فى ذلك كثيرا ، لأن نازك الملائكة تخلط أولا بين الاديب ورجـل الدين فتعتبرهما شخصا واحدا ، وترى أنلهما رسالة واحدة بل وأسلوبا واحدا لأداء هذه الرسالة ، فالاديب عندها رجل عالم يعمل بمايعلم والا انطبق عليه قول الله تعالى « أتأمرون الناس بالبر وتنسون أنفسكم » انه رجـل «يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر» ويعمل بقول الرسول الـــكريم « من رأى منكم منكرا فليغيره بيده فان لميستطع فبلسانه فان لميستطع فبقلبه وذلك أضـــعف الايمـــان » هذه الآيات والأحاديث أوردتها الكاتبة الفاضلة وهى تتحدث عن الاديب ووظيفته فى المجتمع ٠ والشىء العجيب حقا أن يكون أجدادنا العرب الذين نعتز بهم مع الكاتبة وتستشهد هى بكثير من مأثوراتهم ، قـد انتبهوا من قديم الى أن الاديب غيـر الواعظ غير الفقيه غير عالم الكلام أو راوى الحديث ٠٠ الخ٠

فالجـــاحظ ليس هو أحمد بن حنبل وأبو العلاء المعرى غـير الحسن البصرى ٠ بل أكثر من هذا انتبهـــوا الى أن الحطيئة وجريرا شاعرين غيرهما انسانين عاديين ، فالحطيئة الشاعر كان يثبت القيمة ــ ولا نقول يدعو اليها أو يعظ كما نريد الـكاتبة أن تقول ــ الحطيئـة كان يثبت القيمـة بشعره ، ولكنه فى حياته كان رجلا جاحدا عاقا فحاشا ٠ وجرير العف الخجول الذى لم يعشق كان أرق الشـعراء غزلا كما هو مشهور ٠ ومع ذلك لم يسقط المجتمع العربى واحدا من هذين، ولم ينفهما من دنيا الادب قائلا لكل منهما بلسان خطيب المسجـد : يجب أن يكون شعرك صورة لحياتك الشخصية ٠٠ بل ــ ماذا نقول ؟ـ كلما كان الفنان مختلفا مع مواضعات مجتمعه كانذلك كســـبا للفن ، وستذكرنا الكاتبة الفاضلة بأن الشعر فى سوق عكاظ غير الشعر فى المسجد ، كما اعترف بذلك كعب بن زهير نفسه ٠ ولايعنى هذا أنه لم يكن هناك فن وعظى فى كل عصر ، أو فن يدعو الى الاخـــلاق الحميـــدة والسلوك الطيب ، ولـــكنه كما لا يختلف فى ذلك اثنـان يسمى فنا مع التجاوز الشديد ، وسرعان مايلفظه الفن الحقيقى ولا يعترف به ، ولنأخذ الأمثلة هنا أيضـــا من الشعر العربى ، فأين من الفن قول الشاعر :

من يسأل النـــاس يحرموه
وســـائل الله لا يخيب

أو قول الشاعر :

يامن يجيب دعا المضطر فى الظلم
ياكاشف الضر والبلوى معالسقم

أدعوك ربى حزيـــنا هائما قلقا
فارحم بكاى بحق البيت والحرم

ان هـــذه الابيـــات تجلجل أو تتهدج بها الاصوات فى المساجد من خلال الخطب الوعظية ، ولكنها مثـل كل وعظ ، ومثل كل أمر بالمعروف ونهى عن المنكر ، لا علاقة بينهـا وبين الفن من قريب أو بعيد ، ولا يمـكن بالتالى أن ننتظر من الاديب الذى هذه بضـــاعته خيرا للادب ، فمهمة الوعظ والارشاد يقوم بها أناس لا نسميهم أدباء أو فنـــانين ، وهم لا يدعون أنهم يملكون بصيرة الفنان أو حسه ، وبالتالى فهم لا يملكون قدرته على التـأثير فى الناس أو تثبيت القيم الانسانية فى المجتمع ٠

وبقية صـفات الاديب التى أوردتها الكاتبة الفاضلة ، تبعد الاديب شيئا فشيئا عن المجتمع ومشاكله ، وذلك حين تؤكد أنه من الخواص أو

الصفوة الممتازة فتقول « ان الاديب كرجل الدين ورجل العلم والمصلح » هؤلاء جميعا يؤدون دورا واحدا بحكم كونهم من الصفوة الممتازة ، وهي تطلب منهم أن يرتفعوا عن المجتمع وأن يبتعدوا عن التيارات التي تجرفه كتيارات التجديد والمنجزات العلمية وغير ذلك ، وعليهم أن يقفوا بالمرصاد ليردوا المجتمع الى صوابه اذ يحذرونه من الأخطار الوافدة ٠

أما الظواهر الخطيرة التي رأت الكاتبة أنها تهدد المجتمع العربي ، فتكاد تتلخص كما رأينا في أننا ننقاد لما يأتينا به الغرب « من بضائع ووسائل حياة وقيم ومعتقدات » ٠

والشيء المحزن حقا أن يظل بعض كتابنا الى الآن ينظرون الى الامور هذه النظرة الضيقة ، ويعيدون الى الاذهان ذكرى تلك الدعوات المتعصبة التي كان البعض يروج لها في أوائل هذا القرن، كالمعركة المشهورة بين أنصار القبعة أو أنصار الطربوش ٠ ومع ذلك فحين أجهدت الكاتبة نفسها نترى أثر هذا الانقياد المطلق للغرب ، لم تجد الا أمثلة قليلة القيمة جدا في الحقيقة ، كقولها اننا نخاطب المفرد بلفظ «انتم» أو ننادي الرجل باسم أبيه ، فنحن في الوطن العربي لا نفعل هذا ، أو لا نفعله بالشكل الذي يمكن أن يسمى ظاهرة ، وهبنا فعلنا هذا فما الخطورة التي تخشى منها الكاتبة على المجتمع ياترى ؟ تقول «لقد طغى حب التجديد حتى على المصلحة الاجتماعية ، فراح الناس يغرفون من الغرب غرفا هادمين كل قيمة عربية في مقابل ذلك ، الى درجة أنهم قد غيروا حتى أسماءنا ونظامنا في التسمية ، ومامن شيء ألصق بالانسان من اسمه » أحين ننادي الرجل باسم أبيه اختصارا نكون قد فقدنا شخصيتنا العربية كاملة ؟ وهل هذا هو التجديد الخطر الذي نخاف على المجتمع من شيوعه ؟ فما القول اذن في التجديد الحقيقي التجديد الأكثر خطورة والذي غير شكل الشعر العربي جملة وهدم البناء التقليدي للقصيدة العربية ، ماالقول في هذا التجديد الذي شاركت فيه نازك الملائكة بنصيب كبير ، فكانت احدى رائدات الشعر العربي الحديث ، وكان المتشائمون يقولون يومها — ولا يزالون يفعلون هذا الى اليوم — « اننا فقدنا عروبتنا كاملة » حين حطمنا شكل القصيدة العربية ٠ مع أن نازك الملائكة لم تتميز كشاعرة ولم تقل شعرا الا بعد أن فتحت نوافذها وقبلت التجديد وأفادت من الآراء الوافدة ٠

ورفض التجديد أو رفض كل جديد يجعلنا نتجاهل حتى النتائج الحقيقية للظواهر الاجتماعية والادبية » ان الكاتبة تورد هذا السبب للايجاز في اللغة العربية « ذلك أن المجتمع العربي وقتها كان مجتمع أفعال لا أقوال » ٠ ولكننا لا نجد في النهاية ما يصدق عليه هذا الايجاز الا الحكمة او المثل ، وبناء على ذلك يمكن القول أن كل المجتمعات في الماضي والحاضر مجتمعات أفعال لا أقوال ، ففي قرانا المصرية وفي قرى العراق ، وفي كل قرى العالم ومدنه ينطق الناس الحكمة بهذا الايجاز لسبب آخر غير الذي ذكرته الكاتبة هو أن الحكمة خبرة مكثفة يراد لها الحفظ والثبوت في الذاكرة ٠ أما العرب في الجاهلية وفي صدر الاسلام فانهم كانوا اذا أنشأوا أدبا راعوا في ذلك قاعدة مشهورة هي « لكل مقام مقال » ومطولات ذو الرمة وقصائد عمر بن أبي ربيعة مشهورة ، والقرآن الكريم، اسهاب وتفصيل في بعض الآيات وايجاز في بعضها الآخر، وكلاهما لازم ومطلوب ، وهذا ما سماه النقاد العرب «مقتضى الحال» ٠ اذن فليس صحيحا أن «المجتمع القوال الذي يقول ولا يفعل يميل الى صياغة المثل في أسطر كثيرة وفصول مسهبة ، يؤكد تلك المثل ويؤكدها لعله يؤثر في النفوس فيتبعونها ، فكأن صانع معاني الاخلاق في عصرنا يتهم نفسه بعدم الصدق فيطيل ويتهم السامع بعدم التنفيذ فيسهب ويفصل » ليس صحيحا لان الاسهاب والتفصيل في الفن قد يقصد اليه قصدا كما رأينا ٠ أما عصرنا الذي نعيش فيه فالكلمات تفقد معناها شيئا فشيئا وتذبل وتموت ، وحين يستعمل بعض الفنانين كلمات تبدو لنا كثيرة وزائدة فهم يريدون أن يقولوا هذا ، اننا لسنا في الصحراء نسمع صيحة واحدة واضحة أو غامضة ، وانما نحن — كل العالم — في بابل حيث تصل اليك يا سيدتي وأنت جالسة تكتبين دراستك الهادئة أصوات الباعة من الشارع ومكبرات الصوت وأخبار الحروب والقتل ، فأين هي الكلمات المحددة التي تعبر عن كل هذا ؟

وما كان لنا أن نتذكر مع الكاتبة الفاضلة كل هذه الحقائق البديهية ، ولكن ما العمل ونحن نتعمد النقش على الماء ونريد أن نبدأ دائما من الصفر ، ونطلب من الناس أشياء هي ضد طبيعة هذا العصر ، وفي الوقت الذي نكافح فيه بكل طاقتنا لننفتح على العالم ونلحق به ونعيش انتصاراته ، يتصور بعضنا أن الفنان يخطب ويعظ ويأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ، أو يتصور أنه يمكن الحرب من جديد بهذا السلاح الذي علاه الصدأ فيخيف نفسه ويخيف الناس حين يقول : حذار من التجديد ، انه نتاج الغرب الشرير الذي يتفسخ وينهار ٠٠ ومن يقول هذا ؟٠٠ تقوله الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة التي نحمل لها ولزملائها من

رواد الشعر العربي الحديث اعزازا كبيرا لجرأتهم وشجاعتهم وحبهم للجديد .

الهلال - القاهرة

الجيل القصصي الجديد يتكلم دائما

يتابع الهلال في هذا الشهر ما بدأه في الشهر الماضي تحت عنوان الجيل القصصي الجديد يتكلم، والكلام في هذا الشهر لثلاثة من أنضج كتاب جيل الوسط وأكثرهم دأبا ومثابرة وهم: سليمان فياض وادوار الخراط وأبو المعاطي أبو النجا .

يقول سليمان فياض « الادب الجديد يعني رؤية جديدة للواقع ، وتجارب جديدة ، هذا من ناحية المضمون ، أما من ناحية الشكل فمن المسلم به نقديا وعمليا في مجال الممارسة أن كل تجربة جديدة تفرض شكلها الفني .. » الى آخر هذا الكلام العام الذي أصبح معادا بطريقة أفقدته كل معنى ، والذي يجد الجميع لذة عجيبة في تكراره حتى أولئك الذين يتشبثون بشكل واحد ومضمون واحد لا يتغير ولا ينوون تغييره في يوم من الايام مهما كانت الظروف . فاذا تركنا هذا الكلام العام وانتقلنا الى حديثه عن زملائه كتاب القصة ، وجدناه يستثني من بينهم فقط أبناء جيله هو ليقول عنهم « والملاحظ أن المجموعة الاولى من أدباء هذا الجيل التالي ليوسف ادريس كانوا وما زالوا أكثر قربا من الواقع وأكثر صدقا في رؤيتهم له ، وأكثر تعبيرا عن روح التجديد في الشكل وفي المضمون معا» . أما الباقون جميعا فتشملهم ظاهرة عامة « هي حدوث ردة في رؤية الواقع والبعد عنه ، أدت الى الانطواء الفني في النفس ورؤية العالم من الداخل وليس في كثافة الواقع الخارجية ، وبالضرورة الى ظهور روح الانطباعية والرومانسية والرمزية المفتعلة من جديد ، والى ظهور طابع الحزن المرير والرثاء والهجاء والندب » وهكذا يهرب الجيل الجديد من الواقع الى داخل النفس «وهذه ظواهر لا يمكن أن تكسب الى الأبد قارئا للقصة أو تضيف لها رصيدا جديدا متناميا .. »

أما ادوار الخراط الذي يتحدث بعد سليمان فياض فله رأي آخر .. ولا عجب في ذلك ، لأنه واحد من هؤلاء الذين «يتأملون الداخل» وان كان تأمله هذا لم يقعد به عن مواصلة الكتابة أبدا.. كما أنه يكسب لصفه قراء كثيرين ، وقد أحدثت مجموعته «حيطان عالية» أثرا كبيرا وقت نشرها لأنها كانت توغل في أعماق النفس البشرية التي لم تكتشف أسرارها الى الآن . يرى ادوار الخراط «أن قضية التجديد في أدبنا مسألة جادة وجدية» ويرى «أن حب الامان والركون الى المألوف والدعة الى ما عرفناه وخبرناه وروضنا شراسة الجديد فيه » هو الذي يشل قدرتنا على التجريب وممارسة الحرية الجديدة ، ولكن حب الامان هذا «فيه خيانة لأنفسنا ولميراث الانسان فينا» وهو يختلف مع سليمان فياض مرة أخرى اختلافا حادا ، فاذا كان سليمان يرى أن أدب الجيل الجديد هرب على أيدي كتابه من مواجهة الواقع ، فان ادوار يرى أن أدباء هذا الجيل «ليسوا مقلدين صخابين أدعياء جهلة غير مثقفين ، ومدعين.. انهم فنانون حقيقيون يكشفون ويخلقون فنا مصريا حقيقيا ، في سياق حساسية لابد أن تكون جديدة لأنها صادقة وشجاعة ، وفي سياق تعبيري أكثر التصاقا بهذا الانسان القديم المتجدد أبدا، الخالد المتغير أبدا .. »

أما أبو المعاطي أبو النجا فيرى أن هناك «جيلا جديدا ، وهذا الجيل يعيش تجربة مختلفة عن تجربة الجيل السابق ، وربما بحكم التطور الكبير في وسائل الاتصال وبحكم الاحداث الخطيرة التي تمر بأمتنا يجيء هذا الاختلاف حادا .. » وهو يعتقد أن من الأفضل للشباب أن يكتبوا أدبا لا أن يهاجموا غيرهم دون أن يبذلوا جهدا لتوضيح الجديد الذي يريدونه ثم يلاحظ أبو المعاطي أبو النجا أن تجديد الشباب يتحرك في اطارين « تجديد في اطار الواقعية ، وتجديد خارج هذا الاطار ، وكلا التيارين أصوله فيما كتبته الاجيال السابقة » .

وهذا الرأي كذلك يختلف مع رأي سليمان فياض الذي اكتشف كما سبق أن رأينا « ان الظاهرة العامة هي حدوث ردة في رؤية الواقع والبعد عنه أدت الى الانطواء الفني في النفس» .

وهكذا يرفض سليمان فياض رفضا قاطعا ما نراه اليوم من محاولة بعث القصة المصرية ، بل هو يزدري ذلك كله ويرى أن ما ينشره الشباب ندب وهجاء ، في الوقت الذي يتحمس فيه ادوار الخراط للجديد ويقبله كله . أما أبو المعاطي أبو النجا فيرجع الظاهرة الى اسبابها الحقيقية ، ويرى أن خيط الفن لا يمكن أن ينقطع وأنه متصل ومستمر أبدا بين الاجيال .

وربما تصور الانسان أن الشباب وحدهم هم الذين يثيرون الغبار في وجوه بعضهم البعض .. ويسرفون في الحديث لا في العمل كما يقول أبو المعاطي أبو النجا ، ويختلفون اختلافا جذريا حول المبادىء العامة . ولكنك بعد أن تقرأ كلام هؤلاء الأدباء الناضجين تندهش من حدة اختلافهم وربما تلتمس للشباب عذرا .

عبد الله خيرت

من المجلات العالمية

قضية الأدب المقارن

فى هذا العرض الذى نقدمه هـذا الشهر يفضل الكاتب أن يعرض لقضية من أهم القضايا التى تواجه الدراسـات الادبية الآن وهى قضية الادب المقارن : مناهجه العلمية وأهدافه ٠ ولذلك فالاتجـاهات التى سنعرض لها هنا هى أبحاث تدور حول هذا الموضوع الهام ٠٠ وربما مايضيف الى أهمية الموضوع أن كلية الآداب بجامعة القاهرة بصدد انشاء قسم للدراسات العليـا فى هـذا الميدان الجديد نوعا من ميادين الدراسة الادبية٠ ورغم جهود المرحوم الاستاذ الدكتور غنيمى هلال فى هذا الميدان فاننا ما زلنا بحاجة ماسة الى أن نتعرف على الخطوط الاساسية للبحث فى الادب المقارن ٠٠ بل أكاد أذهب الى القول باننا مازلنا بحاجة لمناقشة طويلة قائمة على دراسة آراء من سبقونا خاصة فى فرنسا وأمريكا حول ماذا نعنى بهذا الاصطلاح أساسا ٠ ويضـيق المجـال هنا بطبيعة الحـال عن عرض عـدد ولو قليل من الدراسات التى ظهرت فى السنوات العشر الماضية حتى لو اقتصرنا على المجلات الاوربية والامريكية، عن طبيعة هذه الدراسة ومعظمها دراسات نشرت فى المجلات العلمية ٠٠ ولـكن يكفى أن نقول أن الادب المقارن قـد أصبح الآن «علما» له وسائله ومناهجه المحدودة ٠٠ بل وله مجـلات متخصصة تبحث فى هذه المناهج وتضيف اليهـا الى جانب قيامها «بمقارنة الادب» على حد تعبير الناقد الكبير الاستاذ هارى ليفن فى جامعة هارفارد الامريكية٠ ومن هذه المجلات على سبيل المثال لا الحصر مجلة **الادب المقارن** التى تصـدرها جامعة أوريجـون بالولايات المتحدة ومجـلة الكتاب السنوى **للادب المقارن والادب العام** التى تصـدرها جامعة انديانا بالولايات المتحدة أيضا وكذلك مجلة **الادب المقارن** الصادرة عن جامعة السوربون ، الخ ٠ كما ظهرت أخيرا مجلات تخصصت كل منهـا فى بحث نوع معين من الانواع الادبية مثل الرواية أو المسرحية أو القصيدة ، الخ بغض النظر عن انتمائه الى أدب اقليمى معين ، وعلى أسس من منهج الادب المقارن ومن أمثلة هذه المجـلات مجلة **الاجناس الادبية** Genre الصادرة عن جامعة نورث كارولينا ومجلات **الدراما العالمية والدراما المقارنة** الصادرة عن جامعـة سياتل ، ومجـلات **الشعر والرواية** وغيرها ٠

والى جانب مئات الابحاث المنشورة فى المجلات العلمية عن مناهج الادب المقارن ، هناك على الاقل عشرة كتب رئيسية فى الموضوع من أهمها كتاب الفرنسى جويار **الادب المقارن** ٠ وكتاب هورست فرنز وستولنكت بنفس العنوان وكتاب رينيه ويليك **نظرية الادب** ومقالاته العديدة وأهمها مقالة بعنـوان **ازمة الادب المقارن** الذى ألقاه فى أحد المحافل العلمية ونشره فى كتابه **مفاهيم النقد** ، وكتاب أولريخ فايشتاين بالالمانية الذى صدرهذا العام باسم **الادب المقارن** ٠

ومن هذه الوفرة فى الابحـاث العلمية حول النظرية الاساسية لدراسة الادب المقارن تتضح لنا حقيقة هامة وهى أن دراسة الادب المقـارن أصبحت تحتل مكانا بارزا للغاية على المستوى العالمى ٠٠ وأن هذا الاهتمام الواسع بها مصدرة ادراك الباحثين لقصـور أقسام الادب التقليدية (الانجليزى أو الفرنسى أو الالمانى أو الروسى الخ) عن ادراك الحقيقة الادبية الشـاملة التى تتعدى حدود القومية أو المحلية ٠

وقبل أن أعرض لبعض المقالات الصادرة هذا الشهر فى بعض المجلات العالمية عن الموضوع ٠٠ أحب أولا أن أورد تعريفين من أشـهر التعريفات التى قيلت عما هو الادب المقـارن حتى نلم المامه سريعـة (وان تكن محدودة للغاية) بطبيعة هذه

الدراسة . يقول رينيه ويليك عمدة الدارسين فى الموضوع (والرئيس الحالى لقسم الادب المقارن بجامعة ييل الامريكية) فى كتابه **نظرية الادب** أن الادب المقارن هو «دراسة العلاقة بين أدبين أو أكثر» هذا هو التعريف المبدئى لهذه الدراسة.. وواضح انه من الاتساع بحيث لا يضع أيدينا على تحديد كاف لطبيعة هذه العلاقة .. ولا يجيب على أسئلة هامة مثل كيف يمكن لادب قومية ما أن يكون له «علاقة» بادب قومية أخرى وكيف تكون طبيعة هذه العلاقة اذا وجدت ، وماذا ندرس فيها، الخ . لكن التعريف يدلنا على الاقل على حقيقة هامة وهى أن الادب المقارن كحقل للدراسة الادبية يتعامل مع أكثر من أدب قومى أو محلى وبالتالى يتعدى نطاق الدراسة التى تحددها أقسام الادب التقليدية فى الجامعات . وواضح أيضا من تعريف ويليك أن يقصر الدراسة على مقارنة الادب بالادب وليس بأى فـرع آخر من فروع الثقافة . أما الاستاذ هنرى هـ . ريماك الاستاذ بجامعة انديانا وأحد المنظرين الكبار لمناهج البحث فى هذه الدراسة فيورد التعريف التالى فى مقاله الطويل «الادب المقارن : تعريفه ووظيفته» (المنشور فى كتاب الاستاذين فرنز وستولنكت) .

يقول : ان الادب المقارن هو « دراسة الادب وراء حدود بلد واحد معين .. وبغض النظر عن الحدود القومية » وكذلك دراسة العلاقات بين الادب من ناحية ، ومجالات المعرفة الاخرى مثل الفنون.. والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية، والعلم التجريبى والدين ، الخ من ناحية أخرى» فتعريف ريماك يوسع فى مجال دراسة الادب المقارن لكى يشمل العلاقة بين الادب وسائر نواحى النشاط الحضارى الانسانى ولا يقصره على دراسة العلاقة بين الآداب القومية المختلفة فقط .

والحقيقة أن تعريف ريماك هو الخطوة الاخيرة ـ حتى الآن ـ فى سلسلة من الخطوات التى أجتازها البحث فى هذا الموضوع حتى يحدد طبيعة دراسة الادب المقارن . فقد نشأ الادب المقارن أولا فى العشرينات وأوائل الثلاثينات فى هـذا القرن « كعلم » فرنسى صرف تبنته **السوربون** .. وأرست المدرسة الفرنسية (التى تعتبر الآن أشد مدارس البحث فى الادب المقارن تقليدية وتزمتا) قواعد محددة للغاية للبحث فيه من أسسها (١) أن الباحث لابد أن يتبع «الحقائق» الصلدة المتاحة له لكى يستطيع أن يقوم بأى مقارنة ذات معنى وتتلخص هذه الحقائق فى تتبع التأثرات الفعلية لكاتب معين مثل قراءته لأعمال كاتب آخر من لغة مختلفة ، أو أسفاره الى بلاد معينة وتأثره بتاريخها أو حضارتها أو عدد من كتابها الخ ، ومنها أيضا ضرورة عثور **الباحث على** وثائق أدبية تثبت هذا التأثر **مثل الخطابات** المتبادلة بين الادباء والصداقات المعقودة بينهم ، الخ. ولذلك فان المدرسة الفرنسية (ومن زعمائها فان تيجم وجويار وبول آزار وكاريه وغيرهم) يصرون على تتبع الباحث **للحقائق** دون أن يلجأ الى ايجاد التشابهات وعقد المقارنات بين الاعمال الادبية بغض النظر عن الصلات الواقعية والحقيقية بين الكتاب أو بين كاتب ما وحضارة أجنبية عنه. وقد اتسعت النظرة بعد ذلك الى الادب المقارن وأصبح من الممكن ـ خاصة عند أصحاب المدرسة الامريكية ـ عقد المقارنة بين عمل أدبى وعمل أدبى آخر دون أن يكون بين صاحبى العملين أية صلة من أى نوع .. بل واتسعت النظرة عند ريماك لتشمل امكانية دراسة العمل الادبى فى ضوء نشاط حضارى أو ثقافى آخر مثل الفلسفة أو السياسة أو الدين أو العلم ، الخ. والبحث يطول فى الخلافات الجذرية بين المدرستين الرئيسيتين فى هذا الميدان (الفرنسية والامريكية)، ولذلك فلنقف عند هذه النقطة لنعرض بعض المقالات الهامة فى الموضوع .

والتى صدرت حديثا **جدا** .

أما أول هذه المقالات أو الابحاث فهو المنشور فى عدد ١٩٧٠ من مجلة **الكتاب السنوى للأدب المقارن والادب العام** الصادرة عن جامعة انديانا . واذا علمنا أن كاتب هذا المقال ـ وهو الاستاذ هارى ليفين من أعظم أساتذة النقد الادبى فى عصرنا ورئيس قسم الادب المقارن فى جامعة هارفارد ـ يحاول طرح أسئلة جذرية فى طبيعة الادب المقارن بعد كل هذه السنين التى قضاها المهتمون بهذا الميدان فى التجريب والتعريف والدراسة ، لادركنا خصوبة الموضوع وضرورة استمرار المناقشة حوله . وربما كان هذا البحث (الذى اقترح ترجمته بالكامل فيما بعد) بداية طيبة نسترشد بها فى المناقشة التى لا شك ستدور بين دارسينا حول أهمية انشاء دراسة منظمة للادب المقارن فى مصر .

يبدأ الاستاذ هارى ليفين مقاله المعنون «مقارنة الادب» Comparing the Literature صغيرة من واقع تجربته ظاهرها التفكه على دارسى الادب المقارن وباطنها محاولة جدية لطرح السؤال الاساسى : ما هو الادب المقارن ، وتتلخص الحكاية فى ان زميلا له كان له حظ مقابلة الشاعر

الانجليزي الموهوب الذي توفي في ريعان الشباب **ديلان توماس** (وهو معبود دارسي الشعر الحديث في أقسام اللغة الانجليزية الآن) ·· وعندما سأل توماس هذا الاستاذ عن مهنته اجابة بأنه يعمل استاذا للأدب المقارن ، وهنا سأل ديلان توماس في براءه :

ـ وبماذا تقارنون الادب ؟

ولا بد أن هذا الاستاذ قد أسقط في يده عندما باغته توماس بهذا السؤال ·· ولكنه لفت نظر أستاذنا الكبير ليفين الى ضرورة التوقف لحظة لنبحث معا عن اجابة واضحة للسؤال ·· فبماذا حقا نقارن الادب ؟ فاذا كنا من المؤمنين بأن كل عمل فني عالم قائم بذاته يستقل استقلالا تاما عن كل ما عداه ، فان هذا الايمان يجعل محاولة مقارنته بأي شيء آخر خارج عنه حتي ولو كان هذا الشيء عملا أدبيا آخر ، عملية مستحيلة تماما ·

ولكن الأدب المقارن مع ذلك لا يتنافى مع تفرد العمل الادبي واستقلاله كما يقول ليفين الذي يحاول هنا أن يوفق بين نظرة أصحاب مدرسة النقد الحديث الى طبيعة العمل الادبي وبين متطلبات منهج الادب المقارن · فاذا اعتبرنا وكما يقول ليفين ـ أن العمل الادبي وحدةعضوية كاملة مستقلة فان معالم هذه الوحدة العضوية لا يمكن ان تتضح الا بمقارنتها بأنواع أخرى في الوحدات العضوية ، تماما مثلما يفعل عالم التشريح الذي لا تكتمل معرفته بالخلايا والانسجة والتركيب العضوى لكائن حي ما لم يكن على معرفة بالتركيب العضوى لكائنات أخرى عضوية حية · وبما أن المقارنة هي احدى دعامتين رئيسيتين من دعائم النقد الادبي (التحليل هو الدعامة الاخرى) عند أصحاب النقد الحديث ، فان منهج الادب المقارن يحتل مكانا مركزيا في عملية النقد ذاتها ·

وبالاضافة الى ذلك فآن أحد الفروع الرئيسية لدراسة الادب المقارن هو تتبع نشأة الانواع الادبية وتطورها (بغض النظر عن انتمائها الى الآداب الاقليمية كما تقدم القول) ، وبدون هذه المعرفة لا تصبح لأحكامنا النقدية أية قيمة ·· وهذه الخلفية لا يتيحها لنا سوى الادب المقارن الذي لا يرتبط بالتطور التاريخي لأدب أمه ما بمختلف أجناسه وأنواعه ·· هذا التطور الذي يقع في دائرة اختصاص أقسام الادب القومية ·

اذن فالادب المقارن عند ليفين يؤدي وظيفتين (رئيسيتين في آن واحد · أولا : يمدنا بالأداة النقدية الرئيسية التي بدونها يقصر حكم الناقد على العمل الادبي وهي المقارنة أو رؤية الكائن الادبي العضوى على خلفية من الكائنات الادبية الاخرى ليظهر مواطن القيمة فيه ·

وثانيا : يمدنا بنظرة شاملة الى تطور نوع ادبي معين يصبح بدونها الحكم على عمل أدبي جديد من نفس النوع عملية تتسم بالقصور وضيق النظرة · وواضح أن ليفين يحاول هنا أن يعطي للأدب المقارن الاسلحة التي حاول ت·س· اليوت أن يسلح بها الناقد في مقاله الشهير «وظيفة النقد» وهي التحليل والمقارنة الى جانب ما نادى به اليوت أيضا من ضرورة الوعي العميق بالتقاليد الادبية أو ما سماه بالاحساس بالحقيقة· ففي رأى ليفين أن الادب المقارن ـ والكلام هنا عن الناقد وليس الفنان كما كان يعني اليوت في الحقيقة ـ يزود الناقد بهذا الاحساس بالتقاليد الادبية التي ينتمي اليها العمل الادبي وبالتالي يعطي لحكمه بعدا أعمق وقيمة أكبر ·· كذلك فان المقارنة ـ بوصفها أداة رئيسية من أدوات النقد ـ هي السبب في وجود الادب المقارن ·

واذا كان هاري ليفين يحاول في مقاله تبرير وجود الادب المقارن كنشاط نقدي صرف في مقابل الدراسة التاريخية للأدب التي تقوم بها أقسام الآداب القومية فان مقالا آخر للاستاذ انتوني ثورلبي (الاستاذ في جامعة ساسيكس الانجليزية) يحاول أن يلقي الضوء على الوظائف الاساسية للأدب المقارن · والمقال منشور في عدد ٢٥ يوليو من الملحق الادبي لجريدة التايمز اللندنية ·

يبدأ الاستاذ ثورلبي مقاله بتحديد الفرق الجذرى بين دراسة الادب المقارن وبين دراسة الادب الانجليزي أو الفرنسي أو غيرهما في الاقسام المتخصصة في الجامعات · فالادب المقارن باديء ذي بدء لا يعترف بمحلية الادب وبالتالي لا يدرسه كتطور تاريخي على مدى حقب معينة من الزمن في مساحة مكانية معينة هي عبارة عن بلد ما أو حتى حضارة ما (كحضارة اليونان مثلا) · فهو يختلف اذن عن الدراسة «التقليدية» للأدب في أقسام اللغات في أنه لا يفترض وجود جسم أدبي قومي معين متكامل بطبيعته · فهذا الرأى ليس الا «تقليدا» من تقاليد الدراسة الاكاديمية فرضته ضرورة التقسيم العلمي لمادة الدراسة ·· وتكفل الفرصة لدارس الادب أن يكون أكثر تخصصا في اختياره للمادة التي يدرسها ·

ومع ذلك فقد ظلت مناهج الادب المقارن كما يقول ثورلبى لفترة طويلة – وربما حتى الآن – عاجزة عن الالمـام بشمولية الادب .. (بعكس دراسة الموسيقى مثلا التى تتخطى بطبيعة موضوع بحثها الحدود الاقليمية لتدرس الظـاهرة الفنية نفسها فى شموليتها) .. وهذا القصور فى المنهج ناتج أساسا عن الدعائم التى أرسـتها المدرسة الفرنسية التقليـدية فى دراسة الادب المقارن ، والتى كانت تحد هذه الدراسة بحدود مايسمى «بالتأثيرات العالمية» أى قصر دراسة الادب المقارن على استقبال أعمال أديب ما فى بلد غير بلده أو شهرته فى هـذا البلد الأجنبى عنه وتأثيره فى أدبائه ، وكذلك تأثر كاتب ما بحضارة أو ثقافة بلد أجنبى وانعكاس هذا التأثر فى أعماله . وبهذا الشكل أصبحت دراسة الادب المقارن مجرد فرع من فـروع دراسة الادب القومى أو حاشية على هامش هذه الدراسة . ومن الناحية الاخرى فان هذا المنهج لا يسـتطيع أن يمدنا بأكثر من فهم أعمق لشـخصية الاديب صاحب العمل والكيفية التى يعمل بهـا عقله دون أن تكون له قيمة كبيرة فى تعميق فهمنا للعمل الفنى ذاته . ويقوم هذا المنهج التقليـدى على بعض الافتراضات الاساسية فى الدراسات الأتريخية للادب وهى أن استقبال أعمـال أى أديب أو ما يسـمى بشهرته فى بلد أجنبى يكون فى حد ذاته جسما متكاملا فى المعرفة الادبية ، وأن دراسة الادب ، بهذا المعنى ، لابد أن تقـوم على تقصى **الحقائق** حتى لا تترك للناقد أو الدارس الفرصة لـكى يخـلع من انطباعاته الشخصية على العمل الادبى ماليس موجودا فيه .

ولكن الدارسين المحدثين وجدوا أن هذا المنهج يضيق الى حد كبيرا من مجال عمل الادب المقارن بل ويسبغ عليه صفه السطحية ولا يجعل له قيمة تذكر فى الدراسة النقدية الحقيقية .

وقد ساهمت كثـير من العوامل فى توسيع نطاق النظرة الى الادب المقارن ووظيفته ، منها مثلا الايديولوجية الماركسية (بمعناها الواسع وليس بوصفها نظاما سياسيا) ودارسو الادب المقـارن من أبناء الكتلة الشرقية (عقد ثلاثة مؤتمرات عالمية للادب المقـارن منذ عام ١٩٦٠ فى بلاد الكتلة الشرقية) . الذين روجوا لفكرة أن القيم الثقافية هى نتاج للظروف الاجتماعية والاقتصادية وبالتالى فان الادب المقارن لايجب أن يهتم باحتكاك فرد ما (الاديب) بثقـافة أجنبية أو أثره فيهـا وانما بمجموعة التفاعلات التى يمكن أن تحدث بين أدبين أو ثقافتين وانعـكاس ذلك فى الادب . والمقارنة هنا يمكن أن تقوم على أساس من ايجاد التشابهات أو تحديد الاختلافات بين ثقافتين أو أكثر وبالتالى بين انعكاسها فى أدب هـذه الثقافات ، ومن ثم يمكن للأدب المقارن أن يلقى ضـوءا متبادلا على الاعمال الادبية التى تنتمى الى ظروف متشابهة أو مختلفة بوصفها نتـاج لهـذه الظروف . وبهذه الوسيلة نستطيع أن نعمق معرفتنا بالادب .

ومن العوامل التى أثرت على اتسـاع نطاق دراسة الادب المقارن أيضـا تخلل الصفة المحلية الصرفة فى الآداب الاوروبية خصوصا .. وهجرة الكثير من أبنـاء القوميات المحلية الاوروبية الى أمريكا أو غيرها من بلاد الغرب مما أدى الى امتزاج الثقافات أو انصهارها معا .. وهـذا يفسر لنا ظهـور مناهج جديدة فى أقسام الادب بالجامعات الغربية تحت أسماء مثل «الادب العام» و «الادب العالمى» أو حتى «الأدب» فقط ، وذلك بجانب مواد «الادب المقارن» .

وتظهر أهمية الادب المقارن فى رأى الاستاذ ثورلبى فى ادراك الدارسين أخيرا لحقيقة هامة وهى أن الادب لا يخاطب فينا الحس الجمالى فقط ، وانما يعكس لنا أيضـا الظروف الاجتماعية التى أدت الى ظهوره وكذلك القيم الاخلاقية والعاطفية . وهو لا يعكسها لنا بشكل مجرد ولكن فى صور محدودة ومجسمة هى التجربة . وهذا يجعل الادب المقارن الوسيلة المثلى لدراسة التفاعلات بين الادب وبين سائر أوجه النشاط الانسانى . ولعل هذا الرأى يعود بنا الى الرأى المتقـدم الذى نادى به الاسـتاذ ريماك – والذى تقدم ذكره – وجعـل وظيفة الادب المقارن تتعدى حدود «مقارنة الادب» بعضه بالبعض ومحاولة رؤيته كتعبير عن تفاعلات ثقافية وحضارية .

هذه بعض الجوانب الهامة للمناقشة الدائرة حول الادب المقـارن طبيعته ومنـاهجه .. وهى تعطينا صورة سريعة جدا (تكاد تكون قاصرة) لخصوبة الميدان الذى أصبح الآن من أهم ميادين الدراسة الاكاديمية والنقدية بعد أن كادت أقسام الادب المتخصصة فى الجامعات تستنفد أغراضها . وربما ساهم هـذا العرض فى بدء مناقشة على نطاق واسع فى الميدان الاكاديمى والنقدى عندنا قبل أن نشرع فى انشاء قسم للأدب المقارن ..

د . سمير سرحان

لوحة الغلاف :

استقبل المركز الثقافى المصرى فى باريس معرضا لاعمال المصور محمد حسنين ، وهو فنان تمرس فى وظائف التدريس ثم أتاح له عمله الرحلة الى اليمن فسجل كثيرا من معالمها واحداثها وشخصياتها فى لوحات دلت على تمكنه فى فن الرسم كما انه طاف ببلاد المشرق العربى فحفظت رسوماته بداوة الصحراء وسمات البيئة العربية .

وعندما استقر به المقام فى مصر اخذ يوسع من تجاربه التشكيلية واقتحم عديدا من التجارب فى اللون والتصميم مدفوعا بطموح الى ابتداع لوحات تجمل روح البيئة وتستوحى التراث وتتابع تجارب التشكيل الحديث مع تشوف الى اللوحات الصرحية .

ولقد عكف محمد حسنين على البيئة القاهرية القديمة وما تحمله ارضها من موروثات وتوافر على استطلاع اسرار حى من احيائها العتيقة هو حى الجمالية فاخرج اعمالا تنبض بروح خاص من عطر هذا الحى العريق حتى ان جاك بيرك الذى قدم لمعرضه اعتبره مصور حى الجمالية واشار الى ان فنه يقودنا الى قلب عظمة اصبحت مالوفة ومجد محمل بوعود الزمن الجديد .

ولوحة الغلاف على الشاطىء هى من أعمال الفنان بعد عودته من اليمن واقامته فى القاهرة وهى تحتوى قيما ظاهرة فى تحوير الوجوه والاشكال وفى التصميم العام وفى الجو الرمزى الذى وفق الفنان اذ اشاعه فى ثنايا اللوحة .

على الشاطىء

للمصور محمد حسنين

الغلاف الخلفى :

كان للفن المصرى القديم ارتباطه الوثيق بالديانة وبعقيدة البعث ومن هذه العقيدة تشكلت اعماق هذا الفن وظواهره ومنها تماثيل الاوشبتى التى حرص المصرى على ان يزود بها حجرة الدفن تحيط بالميت لتقوم عنه فى الآخرة بمختلف الاعمال .

واروع هذه التماثيل تلك المجموعة التى عثر عليها بمقبرة الملك الشاب توت عنخ آمون .. عديد من هذه التماثيل يحمل وجه الملك بنضارة شبابه ورقة ملامحه وأغلبها من التماثيل الخشبية وهى قليلة فى الدولة الحديثة غير ان مثالى عصر توت عنخ آمون صاغوا هذه التماثيل برقة ورهافة واضفوا على وجوهها حياة .. انها مثل الاقنعة الافريقية لا تصنع لوجه الفن او للترف وانما تعد لاداء وظيفة فى الموت او فى الحياة ولكنها تختلف عنها فى صفاتها وسمات النبل التى تلوح عليها والتعبير الهادىء الذى يشع من عيونها .

هى جميعا فى صمت الانصات تستمع الى نداء كتاب الموتى « يا اوشبتى فلتسمعنى اذا دعيت او كلفت باداء عمل من الاعمال .. فلتعلم مادامت أدواتك معك ان من واجبك ان تطيعنى لانك بديل عنى .. وعليك أن تجيب ها انا ذا استجيب لاوامرك » .

ولكن هل تستطيع تماثيل الاوشبتى ان تجيب أم ان جوابها هو هذا السحر النافذ منها يبهرنا عبر العصور .

من تماثيل الاوشبتى
مجموعة توت عنخ آمون
بالمتحف المصرى

تصوير : عبد الفتاح عيد

بدر الدين أبو غازى

رقم الايداع بدار الكتب ١٦٣/١٩٧٠

الفقيد

على هذا النحو كان يحب ويتمنى ولا ريب أن يمضى كما عاش طول حياته ، بلا جلجلة ، فى ستر ، بعيدا عن الأضواء ، غير متطلب جزاء ، حتى ولا تشييع جنازته، فمن الجزاء ما هو أشبه عنده بالمن ، من فرط طلبه للانسحاب من بعيد بعيد اسعفه القدر فاخطأ عنوان النعى المنشور كتابة اسمه • سماه حسينا وهو حسن (انتبهت الآن انه حقا اسم على مسمى) مر فى حياته وفى موته كالنسيم الخفيف ، عطر ولا ثقل ، ترك القاهرة التى عاش بها طول عمره ليموت فى الاسكندرية ، يوم ١٦ سبتمبر ولم يعلم أصدقاؤه بخبر وفاته ، الا بعد أن مرت عليها أيام عديدة ، لم يقرأوا فى طول صحافتنا الأدبية وعرضها رثاء واحدا من عارف بمكانته أو فضله ، انني واثق أن النقد وان حاد عنه أثناء حياته سيستيقظ بعد وفاته ويدرك ويعلن ، وربما يطنطن ، بجسامة الخسارة التى أصيب بها الأدب والفن عندنا بفقده •

هذا هو الصديق العزيز حسن محمود ، انه من أبناء ثورة سنة ١٩١٩ ، أعيد هنا ما قلته مرارا عنها ، انها فجرت مطلب الكشف عن وجه مصر ، عن وجه الشعب ، مطلب البحث عن فن يختص به هذا الشعب ويعبر عنه والدافع لهذا المطلب مزدوج ، أولهما من شقين : نزعة الى الاستقلال بعد الانطواء تحت لواء الخلافة التركية ، مصر لا القطر المصرى ، والى التحرر بطرد الانجليز من بلادنا ، أما الدافع الآخر فهو التلهف على اللحاق بركب الحضارة ، اليقظة بعد سبات ، الحركة بعد جمود ، نفض التراب الباطل عن آثارنا المجيدة ليعود جلالها من جديد كما كان أيام عزه ، المطلب هو الجمع بين الأصالة والتجدد ، والعجيب أن هذه المعادلة الصعبة لم تكن تبدو صعبة بأبناء مصر ثورة سنة ١٩١٩ ، من الادباء والفنانين ، انهم ادركوها بوجدانهم ، تلقائيا ، لم يغرقوها فى مناقشات جدلية لا طائل تحتها ، ومن العجيب ان أبناء الجيل الحاضر يحملون هذه المعادلة على أكتافهم عبئا ثقيلا لا يستطيعون طرحه على الارض ، لان جل اهتمامهم منصرف الى جدل نظرى عقيم • الفرق هو ما بين الاحساس بالقلب والادراك بالعقل وحده • هذا هو تفسير تشابه ظاهرة سيد درويش فى الموسيقى ، ومختار فى النحت ، وبيرم فى الأدب الشعبى ، والمدرسة الحديثة فى باب القصة •

وكان من حسن حظ حسن محمود ان موهبته الأصيلة وجدت البيئة الصالحة لنشاتها ونموها ، فحاله هو المرحوم عبد الحميد حمدى صاحب مجلة (السفور) وانت تعلم مكانتها فى تاريخ الادب عندنا ـ كانت تنشر لطه حسين ومحمد حسين هيكل والشيخين مصطفى وعلى عبد الرازق ومنصور فهمى كما فتحت صدرها لنفر غير قليل من الشباب ، على الناقد الآن أن يحصر اسماءهم ويتتبع مسار نجومهم ، وكانت (السفور) بدلالة اسمها داعية الى تذليل المعادلة الصعبة : الجمع بين الاصالة والتجديد، لاعجب ان اتجه حسن محمود منذ أوائل شبابه الى الاتصال الشديد بالحضارة الحديثة وآدابها وفنونها ، لم يكتف بالانجليزية والفرنسية ، بل تعلم الايطالية أيضا حتى اتقنها وترجم عنها ، وأكثر من السفر لأوربا ، وكان من الطبيعى ان ينضم الى أسرة المدرسة الحديثة وأن يتخذ من القصة أداته للتعبير ، لم يكتف بذلك بل درس الموسيقى الغربية بجد ومثابرة ، ومرن على عزف الكمان • تجد أخبار هيامه بالموسيقى فى كتاب « السندباد العصرى » للدكتور حسين فوزى ، كان فى اجتماعات أبناء المدرسة الحديثة بمثابة الشعلة التى تضىء لهم الطريق ، هو الذى يسوقنا سوقا لحضور حفلات الكونسير والباليه والمسرح الوافدة من أوربا كما يحثنا فى الوقت نفسه على حضور غناء وألحان سيد درويش على مسارح القاهرة ، وكان حسن محمود من أوائل الذين انتبهوا للأصالة

والتجدد في عمل سيد درويش ، فاحبه وأشاع فضله وروج له ، (من العجيب أنه توفى غداة الاحتفال الأخير بذكرى وفاة سيد درويش) .

لا أدرى حقا عدد القصص التى نشرها حسن محمود ، ولا أين ، ولكنى أذكر اننى قرأت منها شيئا كثيرا ، ويبقى فى ذاكرتى لمعان شديد وتأثر لا يمحوه الزمن لروايته « الجدة الصغيرة » المنشورة فى سلسلة (اقرأ) انها من روائع الأعمال الأدبية ، وضع بها المثل الأعلى للأسلوب الذى لا تكتب القصة الا به ، وعلمنا بها كيف ينبغى للقاص أن لا يجهر ، بل يهمس ، أن لا يقرر بل يوحى ، أن لا يمسك بالتلابيب ، بل يسرق الكحل من العين دون أن تدرى ، انى لا أغفر لنفسى ـ وهو صديقى ـ ولا أغفر للسادة النقاد ، وهم المحلفون بالتتبع والدراسة ، اعمال مؤلفاتهم لهذه الدرة الثمينة ، ومما يخفف من عذاب ضميرى اننى اشدت بها لكل من قابلني من المشتغلين بالأدب .

وكان من حسن حظه ايضا انه اتصل فى مطلع شبابه بالدكتور طه حسين ، هو رئيسه وأبوه الروحى ، عمل معه فى مجلة « الكاتب المصرى » فاذا شئت الحق فلابد أن ترجع نصيبا كبيرا من فضل بلوغها مستواها الرفيع الى جهود حسن محمود ، بذلها كدابه فى ستر ، بلا جلجلة ، وعمل مع طه حسين فى جامعة القاهرة ، اذ كان مديرا لمكتبتها ، وهناك أتيح لنفر غير قليل من الشبان ان يعملوا تحت اشرافه ، فلم يكن لهم رئيسا بل أخا كبيرا ، يرشدهم ويزكى مواهبهم الناشئة ، ويحثهم على التقدم ويأخذ بيدهم ، وضرب لهم أروع الأمثلة كيف يكون تصرف الفنان فى حياته وعلاقاته بالناس .

ثم عمل اواخر أيامه بمؤسسة فرانكلين واليه يرجع أيضا نصيب كبير من الفضل فى ظهور أعمال عديدة قيمة ، تولى مراجعة ترجمة الكثير منها ، بذل جهده هنا أيضا ، بلا جلجلة وفى ستر .

لو انك عرفته لأدركت على الفور من أول لقاء له انه فنان ، الوداعة مجسمة ، وصفاء نفس طاهرة ، وهيام شديد بالفن ، انه لم يكن يرضى أن يعيش الا من أجله ، وفى رحابه ، وأبعد شيء عن خاطره هو الاتجار بهذا الفن . ولأدركت أيضا انه مخلوق بغير سلاح ، بغير دروع ، بلا شهوات تتعلق بالدنيا لم يتخذ له زوجا فلم يخلف ولدا ، وعائج وحدته باصطحاب أئمة الفن أيا كان عصرهم ونفر من أصدقاء يمد عليهم ظله كالأم الرءوم ، منحه لهم يفوق بكثير منحهم له ، ولم اره قط غاضبا او عاتبا ، أو ناكرا لصديق أو معرضا عنه ، الغياب عنده أدعى الى مزيد من الود لا الى النسيان ، هكذا كان شعورى كلما قابلته بعد انقطاع طويل . واصيب فى أواخر أيامه بأمراض جنت على ذاكرته فأصبح وان أبصر طريقه يقـاد كالطفل ، ولا أسـتطيع أن أقول انه ارتد الى الطفولة ، فان براءة الطفولة لم تزايله طول حياته . ان حمل الحزن عليه نفر قليل ، عرفوه منذ مطلع شبابه فان حزنهم يكافىء حزن أمة بأجمعها أصيبت بخسارة فادحة .

يحيى حقى

مؤلفاته :

١ ـ حياة دزرائيلى ، ١٩٤٣

٢ ـ تولستوى ، ١٩٤٧ .

٣ ـ أندريه موروا ، الكاتب المصرى ، ١٩٤٨ .

٤ ـ الجدة الصغيرة ، ١٩٥٢ .

٥ ـ دستويفسكى ، ١٩٥٦ .

مترجماته :

١ ـ أندونيسيا ، ديتس سميث .

٢ ـ ريتشارد الثانى لشكسبير .

٣ ـ حلم ليلة صيف لشكسبير .

وقام بمراجعة نحو من ثلاثين كتابا مترجما عن الانجليزية والفرنسية والايطالية تجدها مذكورة له فى دار الكتب .